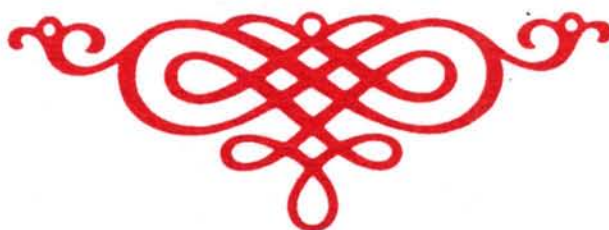


Cuadernos Hispanoamericanos

539-40

Mayo-junio 1995



Jorge Luis Borges
Su última conferencia

Francisco Ruiz Soriano
Eliot, Cernuda y Alberti

Jorge Cornejo Polar
Costumbrismo peruano y español

Armando López Castro
Lo sacro en Juan Ramón Jiménez

Textos sobre Guimarães Rosa, Neruda,
Ciro Bayo y García Márquez

Cuadernos Hispanoamericanos

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN

Pedro Laín Entralgo

Luis Rosales

José Antonio Maravall

DIRECTOR

Félix Grande

SUBDIRECTOR

Blas Matamoro

REDACTOR JEFE

Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES

Maximiliano Jurado

Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID

Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO

Manuel Ponce

IMPRIME

Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)

Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958

ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6

**Inversiones y
ensayos**

7

Gustavo Adolfo Bécquer
JORDI VIRALLONGA

23

Lo sacro en Juan Ramón Jiménez
ARMANDO LÓPEZ CASTRO

43

Eliot, Cernuda y Alberti
FRANCISCO RUIZ SORIANO

55

Poemas
MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

59

El costumbrismo peruano y el español
JORGE CORNEJO POLAR

79

La novela popular romántica
DAVID VILASECA

95

El padre
RAFAEL TÉLLEZ

101

Cuatro fragmentos para Ramón Gaya
ANDRÉS TRAPIELLO

117

Feliz Nochebuena
OLGA OROZCO

127

Invitación a la fascinación angélica
LUIS ANTONIO DE VILLENA

135

Sobre el blasfemo

VALERIO MAGRELLI

145Pompeu Gener y los escritores
hispanoamericanos

CONSUELO TRIVIÑO

161

Marinetti en Buenos Aires

SILVIA SAITTA

171La última conferencia. Transcripción de
Juan Carlos Dido

JORGE LUIS BORGES

177

Menéndez Pelayo, Borges y «Los Teólogos»

RODOLFO A. BORELLO

185

El acaso, la necesidad

HORACIO COSTA

203

Los rostros de la eternidad

SELENA MILLARES

213Luces y sombras del incaísmo modernista
peruano

CARLOS ARROYO REYES

225

Ciro Bayo y Seguro

JOSÉ ESTEBAN

235

El tesoro de Moctezuma

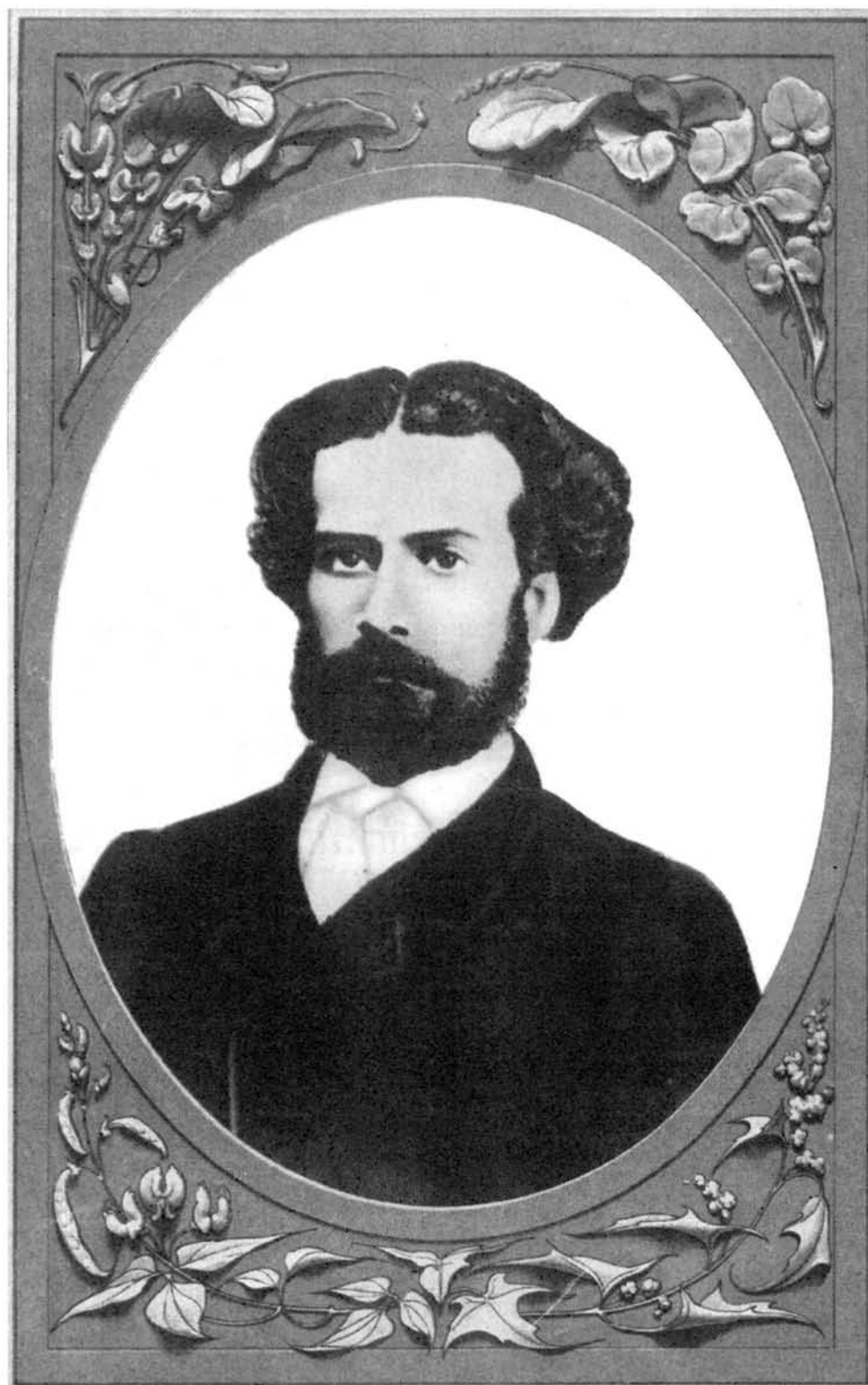
JOSÉ ALCINA FRANCH

Notas

Lecturas

-
- 247** Apostillas a Georg Simmel
BLAS MATAMORO
-
- 261** Edición crítica de *Adán Buenosayres*
JAVIER NAVASCUÉS
- 264** Entre el olvido y la memoria
FRANCISCO LUCIO
- 273** Del amor y otras lecturas
JULIO ORTEGA
- 281** La muerte en los *Doce cuentos peregrinos*
ÁNGEL DE ESTEBAN DEL CAMPO
- 285** Poesía completa de Gerardo Diego
ARTURO DEL VILLAR
- 290** La narrativa mayor de Antonio Hernández
ANTONIO ENRIQUE
- 296** La idea de la rosa
ÁLVARO VALVERDE
- 299** La cruda palabra libre de J.-M. Ullán
PEDRO PROVENCIO
- 302** Un viaje lírico de Luis García Montero
JOSÉ ORTEGA

INVENCIONES Y ENSAYOS



Gustavo Adolfo Bécquer

Gustavo Adolfo Bécquer: poética e ideología

Escribía Mariano José de Larra en 1835: «En poesía estamos aún a la altura de los arroyos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Filis, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental... Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado».

Según Ricardo Navas¹, la renovación lírica del siglo XIX, entendiendo por ella la reacción antirromántica en nombre de un más puro romanticismo (la reacción contra el estruendoso romanticismo, al decir de Dámaso Alonso), fue muy tardía a causa de que los jóvenes poetas, como Espronceda, formados por Alberto Lista, tardaron bastante, salvo contadas excepciones, en liberarse de lo clásico, siendo el mismo Lista, Meléndez Valdés o Quintana el ejemplo a seguir por todos, hasta que el mismo año en que Larra escribía las frases apuntadas al inicio, aparece *El Artista*, revista que abre el camino a otras donde la renovación es ya una organizada fuerza que se evidencia en las páginas de la revista *No Me Olvides* (1837).

A las razones del cambio operado hemos de sumar dos aspectos culturales fundamentales: la presencia de la propia poesía popular española y la de la poesía germánica, muy presente en los colaboradores del *Correo de la moda*, donde publicará Bécquer, como Antonio de Trueba, Vicente Barrantes y José Selgas, presencia a la que alude el sevillano en el prólogo que escribe para «La soledad», de Augusto Ferrán, a fin de indicar la presencia de la poesía popular alemana, cuyos poetas, y cita Bécquer a Goethe, Schiller, Uhland y Heine, elevaron el género de glosar lo popular a la categoría de arte.

En 1837 se publican en libro unos poemas que Zorrilla había ido insertando de un modo disperso en los periódicos *El Porvenir* y *El Español*², al tiempo que aparece una nueva edición de las poesías de Alberto Lista.

¹ Ricardo Navas Ruiz: *El romanticismo español, historia y crítica*. Salamanca, Anaya, 1973, pág. 86.

² En cambio Vicente Llorense, en *El romanticismo español* (Madrid, Castalia, 1980, págs. 425 y ss.), considera este volumen de Zorrilla como poco zorriillesco todavía.

Pues bien, comparando una obra con otra, la revista *No Me Olvides* dice: «Consideramos la primera (la de Lista) como el último suspiro en España de la vieja escuela, y la segunda (la de Zorrilla) como el primer vagido de la nueva».

Poco después la misma revista publica un programa en el que los jóvenes escritores reclaman un romanticismo más auténtico, rechazando esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen, distinguiendo además, como lo hará Bécquer, entre poesía y literatura, por considerar que la poesía es algo que brota del corazón, mientras literatura es la técnica que permite traducir la poesía a palabra escrita, técnica, en consecuencia, que *depende de unos principios*, busca unos fines y utiliza unos medios concretos³. Pero de esto hablaremos más adelante al concretarlo en la poética de Bécquer.

Campoamor, de quien sin duda fue Bécquer deudor, en la antes mencionada revista matiza su posición contra el romanticismo al tildarlo de sorprendente por ser de inspiración pero engañoso por no ser de estudio, añadiendo que el romanticismo tiende a pervertir la sociedad y, según su opinión, el verdadero romanticismo debe tender a conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso. Renovación lírica, por tanto, y hacia esta dirección vamos, pero también apego incondicional a un conservadurismo fundamentalmente moral. Pretensión de cambio no sólo estético, sino también ético, poesía e ideología muy ligada a la exaltación histórica, arqueológica, del pasado nacional, la preocupación social, la creación poética partiendo del yo que tematiza aspectos vivenciales, y la búsqueda de un lenguaje despojado de los ornamentos retóricos para irse desnudando hacia un lirismo más intenso. Todos estos puntos que acabamos de mencionar funcionan como puntos de partida para Gustavo Adolfo Bécquer, bien que en su caso se desarrollen por concretas coordenadas distintas, también en lo moral, y en el pretendido apego a la monarquía, si nos atenemos al libro que, en colaboración con su hermano Valeriano, acaba de ver la luz recientemente con el paladino título de *Los Borbones en pelota*.

Bécquer cultivó todos los temas más propios del romanticismo pero renovándolos, a todos tintó con un sello y una voz personal, hasta tal punto que la crítica, y en vista de la enorme influencia de su literatura en la literatura posterior, le ha etiquetado de maneras muy diversas. Así Gabriel Celaya⁴, atendiendo a Bécquer como un poeta soñador atento a su voz interna, dice que escribe metapoesía; para José M^a de Cossío es, entre otras cosas, un poeta del naturalismo⁵, en un buen número de libros de texto suele clasificársele de posromántico, atendiendo únicamente a los elementos románticos de lo que hemos llamado, con palabras prestadas de

³ De todos modos eso ya aparece en Novalis, quien en su defensa de la poesía natural dijo: la poesía es la poesía, no tiene nada que ver con el arte de la literatura o de la elocuencia.

⁴ Gabriel Celaya: «La metapoesía de Gustavo Adolfo Bécquer». En *Exploración de la poesía*. Barcelona, Seix Barral (2ª ed.), 1971, págs. 81-151.

⁵ José M^a de Cossío, en *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. I, pág. 22.

Dámaso Alonso, estruendoso romanticismo o, más atinadamente, de romántico rezagado (así en el manual más utilizado en los centros de BUP, el de Fernando Lázaro Carreter y Vicente Tusón); José Luis Cano⁶ asegura que el mundo lírico-subjetivo de Bécquer, entre el sueño y la realidad, es el gran precursor de las innovaciones métricas y temáticas del modernismo y de la poesía del siglo XX, fácilmente localizable en poetas como Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre o Juan Ramón Jiménez. Pero sin duda, añadimos nosotros, la presencia de Bécquer es patente en poetas posteriores aún a los nombrados, así en Jaime Gil de Biedma, en José Agustín Goytisolo y en los más jóvenes, algunos de los cuales, especialmente los de la *otra sentimentalidad* granadina, todavía intertextualizan sus versos o utilizan la literariedad sobre textos becquerianos de uno u otro modo. Pero sigamos: otros críticos le llaman impresionista, al tratar de encontrar una etapa intermedia que funcione como puente entre el romanticismo y el modernismo, de clara filiación simbolista francesa. Así, para Birutė Ciplijauskaitė, Bécquer es un poeta precursor del arte impresionista⁷ —para nosotros término difícilmente encajable en literatura—, pues, dice, en vez de un detallismo descriptivo, lo que nos proporciona el poeta son brochazos sintéticos de los colores, los objetos y los movimientos; opinión compartida también por Rubén Benítez⁸, sobre todo por páginas como las de «El gnomo», porque si Bécquer renueva la prosa, dice Rubén Benítez, es por haber sabido ajustar la plasticidad casi parnasiana al objeto representado, o confiriéndole, como los posteriores simbolistas, el movimiento natural de las impresiones anímicas.

Así pues nosotros, mucho más por poder apoyarnos en Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, quienes afirmaron que Bécquer fue el primer poeta español contemporáneo, seríamos de la opinión de José M^a Díez Taboada⁹, para quien Bécquer no merece parciales adjetivaciones. Bécquer es el auténtico romántico, dice, «porque en él se hace íntimo lo exótico, y lo nacional se sustituye por lo personal, y no sólo por lo social. Pero sobre todo porque los elementos narrativos y descriptivos del romanticismo, reestructurados con la más íntima coherencia, fraguan en moldes líricos nuevos», muy acentuados por el conocimiento de diversas artes, especialmente de las artes pictóricas.

La técnica pictórica

Ciertamente Gustavo Adolfo Domínguez Bastida, Bécquer, provenía de familia de pintores, siéndolo su propio padre, José Domínguez Bécquer,

⁶ José Luis Cano: Poesía española del siglo XX. Madrid, Guadarrama, 1969.

⁷ Birutė Ciplijauskaitė: «El poeta y la poesía». En Del romanticismo a la poesía social. Madrid, Insula, 1966. También en La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid, Insula, 1962.

⁸ Rubén Benítez (ed.): Gustavo Adolfo Bécquer. Leyendas, apólogos y otros relatos. Barcelona, Labro, 1974.

⁹ José M^a Díez Taboada: La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas, de Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid, CSIC, 1965, pág. 7.

de quien el poeta tomara el segundo apellido. Él y su hermano Valeriano lo eran, bien que Gustavo Adolfo se alejara de la pintura como único ejercicio artístico al considerar no estar dotado para ella y contar con la leal colaboración de Valeriano para llevar a cabo un proyecto común: dejar testimonio de dos obras creativas (poesía y pintura), surgidas de un mismo impulso. Así sucede al escribir las «Cartas literarias a una mujer», publicadas por entregas en *El Contemporáneo* con dibujos de Valeriano, también al rescatar las *Cartas desde mi Celda*, en Veruela, monasterio desamortizado al que se traslada con su hermano y donde éste diseña, para acompañar los escritos de Gustavo Adolfo, un *Álbum* de dibujos, conocido como el «Álbum de Veruela», conservado actualmente en la Columbia University de New York, donde fue encontrado por Ángel del Río, o más tarde, una vez ya separado de su mujer, en Toledo, mientras Bécquer reconstruye las *Rimas* desaparecidas en el asalto a la casa de González Bravo y publicadas por primera vez entre los dos volúmenes de sus *Obras* gracias al empeño de sus amigos Ramón Rodríguez Correa — autor del prólogo—, Augusto Ferrán y Narciso Campillo, a quien confió Bécquer sus originales para que los corrigiese y publicase poco antes de morir.

Sólo por poner un ejemplo de este ensamblaje de técnicas pictóricas en el campo de la poesía, digamos que Edmund King¹⁰ estudia el laborioso trabajo becqueriano al respecto de la luz y su contrario, cualquier forma de la oscuridad, asegurando que el poeta lo utiliza como Rembrandt hacía con los puntos luminosos colocados estratégicamente en el lienzo para hacer más palpables las sombras.

Por tanto, para Bécquer describir sería, según su propio deseo, poder pintar con palabras; al fin y al cabo él mismo insiste en la insuficiencia de la palabra para poder expresar lo que ve en la quinta de las *Cartas desde mi celda*, introduciéndose en la diferencia existente entre las artes espaciales y las temporales, y asegurando que la pintura le parece más completa que la palabra literaria¹¹, hasta tal punto que pide se beque a un poeta, a un arquitecto y a un pintor para que viajen por España a la búsqueda de la Historia a través de sus vestigios, como por aquel tiempo estaban haciendo Gustave Doré y el barón Charles Davillier para el periódico *Le tour de monde*, con sus entregas periodísticas tituladas *Viaje por España*, crónicas costumbristas sobre nuestro país muy habituales en la época (Swinburne, George Sand, Irving, etc.).

Pero la plasticidad de sus recursos y artificios poéticos va mucho más allá de las sensaciones producidas por la pura técnica pictórica, y en algunos aspectos determinados se adelantan a su tiempo, como en el empleo de imágenes que medio siglo después, al decir de Gregorio Marañón,

¹⁰ Edmund L. King: Gustavo Adolfo Bécquer. From Painter to Poet (Together with a Concordance of the *Rimas*). México, Porrúa, 1953, págs. 109-110 y 153-160.

¹¹ *Ibidem*.

resultarían las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, así por ejemplo: «Las horas de madrugada, esas horas que deben tener más minutos que las demás... En Madrid, y para nosotros en particular ni sale ni se pone el sol; se apaga o se enciende la luz...» o la muy conocida y plástica imagen que tras la comparación brilla con una luz propia: «El periódico llega a los muros de este retiro como uno de esos círculos que se abren en el agua cuando se arroja una piedra, y que poco a poco se van debilitando a medida que se alejan del punto de donde partieron, hasta que vienen a morir en la orilla con un rumor apenas perceptible».

Pero ser un auténtico romántico conlleva la, a primera vista, inusual aceptación de todo el componente tradicional e innovador que este siglo de extremos conlleva a todos los niveles, por lo que habremos de decir unas palabras al respecto, pues en caso contrario mal podríamos entender el contenido de sus poemas, su idea de la poesía o la función creadora de su literatura.

La cuestión del tradicionalismo

Bécquer tenía, lo dice él mismo, «fe en el porvenir», incluso sabemos que conocía los aires nuevos y renovados de su época, también, claro está, el pensamiento de las corrientes científicas contemporáneas, pero esta actitud, ésta y la frivolidad sarcástica contra la representación de los valores más tradicionales de *Los Borbones en pelota*, contrasta con su acendrado tradicionalismo, sobre el que mucho y muy bien han hablado, por ejemplo, Rubén Benítez¹², Guillermo Díaz Plaja¹³ o Cecilio Alonso¹⁴, e incluso contrastaría con su reaccionarismo, al decir de Darío Villanueva, si atendemos, por ejemplo, al único tomo aparecido sobre el inconcluso proyecto de la *Historia de los templos de España* (1857), donde, girando en torno a sus principios estéticos y en defensa del lema carlista «Religión, Patria, Rey», expone Bécquer su desmedida pasión por lo antiguo y por el pasado nacional. En el prólogo a dicha obra afirma con rotundidad lo siguiente: «La tradición religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado», para terminar con esta ardiente proclama: «Los hombres de reputación mejor adquirida entre nuestros arqueólogos; lo más ardiente e instruido de esa juventud que espera con ansia el instante de saltar al palenque literario para probar sus fuerzas con un asunto grande, han tomado sobre sus hombros, no sin contar antes con el apoyo del Trono, de la Iglesia y de la opinión pública, la colosal empresa de armar el esqueleto de esa era portentosa que, herida de muerte por la duda, acabó con el último siglo».

¹² Rubén Benítez: Bécquer tradicionalista. Madrid, Gredos, 1971.

¹³ Guillermo Díaz-Plaja: Gustavo Adolfo Bécquer: Obras, Barcelona, Vergara, 1968.

¹⁴ Cecilio Alonso: «Bécquer, el drama de un integrado». En Literatura y poder en España, 1834-1868. Madrid, Alberto Corazón, 1971, págs. 105-150.

¹⁵ Para documentarse sobre este período y su significación puede consultarse a Rafael de Balbín: «Bécquer, fiscal de novelas». Revista de bibliografía nacional, III, n° 3-4, 1942, págs. 133-165.

¹⁶ Darío Villanueva (ed.): Gustavo Adolfo Bécquer. Desde mi celda. Madrid, Castalia, 1985.

¹⁷ William S. Hendrix: «Las rimas de Bécquer y la influencia de Byron». Boletín de la Academia de Historia, XCVIII, 1931, págs. 312-331.

¹⁸ José M^a de Cossío. «La poesía en la época del naturalismo». En Historia general de las literaturas hispánicas. Guillermo Díaz Plaja (ed.). Barcelona, 1958, págs. 1-51.

¹⁹ Dámaso Alonso: «Originalidad de Bécquer». En Poetas españoles contemporáneos. Madrid, Gredos (3^a ed. 2^a reimp.), 1978, págs. 147.

²⁰ Robert Pageard: «Le germanisme de Bécquer». Bulletin hispanique, LVI, 1959, págs. 83-109. También en «Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français». Revista de filología española, LII, 1969.

²¹ Henry Charles Turk: German romanticism in Gustavo Adolfo Bécquer's short stories. Kansas, Lawrence, 1959.

Bien es verdad, si me permiten la expresión, que un grano no hace granero, y que precisamente la inconclusión del mencionado proyecto sea lo suficientemente evidente como para comprender que Bécquer, aún no abandonando su tesón por descubrir la historia a través de los vestigios del pasado nacional, sí abandonará el matiz reaccionario con el que se estaba revistiendo la obra y que le identificaba con los carlistas y el ultramontanismo. Al menos, su amigo Juan Valera así lo testificó en su tiempo, bien que quizás una razón más objetiva sea que, simplemente, se terminara el dinero para seguir con el proyecto. Sea como fuere, lo cierto es que ya no encontramos en la obra posterior de Bécquer ninguna rémora ideológica del talante de las expuestas en el mencionado prólogo a la *Historia de los templos de España*. Valera añade que Bécquer perteneció siempre al bando que mejor y con mayores posibilidades pudiera acercarle al arte en cualquiera de sus disciplinas. Por ello, y por la precaria situación económica en la que se encontraba, no se le hace difícil aceptar el puesto de censor de novelas¹⁵ que le ofrece González Bravo, amigo con el que coincidía en pensamiento político, con él y con los moderados de Narváez, obviamente, pero con los que, sin embargo, y a excepción del mismo González Bravo, no coincidió en cuanto al talante liberal que sobre cuestiones artísticas Bécquer esgrimía y por las que llegó a irritar desde su cargo de censor a los neocatólicos, los moderados puros de Cándido Nocedal.

Como señala Darío Villanueva¹⁶, la *Historia de los templos de España* fue inspirada por la lectura juvenil del *Génie du christianisme*, de Chateaubriand, bien que el modelo empleado de retórica cristiana fuera el de Donoso Cortés.

Presencias ideológicas

Las lecturas extranjeras marcaron profundamente a Bécquer; además de las citadas en general, debiéramos al menos mencionar las de Byron¹⁷ — recordemos que la primera *Rima* que publica en la revista *El Nene*, la n° XIII, lleva el subtítulo: «Imitación a Byron»—, tal como evidenció José M^a de Cossío en su trabajo introductorio al tomo V de la *Historia general de las literaturas hispánicas*¹⁸, y Dámaso Alonso concreta en su conocido texto sobre *La originalidad de Bécquer*¹⁹. Robert Pageard²⁰ y Henry Charles Turk²¹ han estudiado también este aspecto, sobre todo por lo que hace a las influencias alemanas y francesas.

Pero fue el *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand, la lectura que marcó inicialmente a Bécquer, aunque no haya en su obra ni una sola

mención al francés; del país vecino sólo cita a Balzac, a Lamartine y a Victor Hugo, cuyo modelo intelectual se acerca bastante al de Bécquer, pues aceptaba el progreso, defendiendo a la vez las tradiciones, también las de la fe. A la influencia del romanticismo cristiano y tradicionalista de su propio país y al que se extendió por toda Europa a través de Chateaubriand, hay que sumar la ya mencionada influencia alemana, que Bécquer leyó a través de traducciones al español y al francés; así encontraríamos el pensamiento de Schiller en las *Rimas* V (=62), XXIV (=33) ó LXXV (=23), Goethe en la XVI (=43) y la XXVIII (=58), Uhland en el desarrollo temático de la XVI (=43), la LXII (=56) ó la LIX (=17), también de Schelling, para quien las creaciones del espíritu eran el derecho, la moral y el arte concebido como revelación de lo divino existente en las cosas y en el alma, los hermanos Schlegel, especialmente Friedrich, el más fichtiano y a la vez el más irónico de ellos, y otros escritores del círculo romántico de Jena, pero sobre todo la del muy liberal Heine, quien había sido traducido con anterioridad a 1857 al francés en la *Revue des deux mondes*, y por Mariano Gil y Sanz al español antes de que aparecieran las traducciones de Eulogio Florentino Sanz en *El museo universal*, que le marcaron notablemente, aspecto este en el que coincide toda la crítica becqueriana. Dámaso Alonso señala, además, la extraordinaria semejanza entre la forma de las traducciones de Sanz y la de las *Rimas*.

Por lo tanto, aunque Bécquer no fuera un tradicionalista ultramontano, tampoco traicionó nunca su formación católica juvenil, y así podemos comprobar, por ejemplo, cómo el castigo divino está siempre presente en sus relatos si no se da la conversión al bien, así lo comprobaríamos en sus leyendas, por ejemplo en «Creed en Dios», en el «Mal caballero» o en «El cazador maldito».

El nombre de González Bravo todavía hemos de verlo ligado al poeta por dos razones, una, ya avisada, porque fue en su casa donde desapareció, al ser saqueada, el primer original de las *Rimas*, que Bécquer más tarde reconstruyó de memoria, prueba de que no redactaba al dictado de la iluminación inspirada inmediata, sino tras un laborioso trabajo posterior, y a las que había titulado *El libro de los gorriones* —editado y estudiado por María del Pilar Palomo²²—, cuya aparición dio lugar a los problemas del establecimiento del orden de las *Rimas* y, en consecuencia, del establecimiento de los temas tratados en ellas. Y en segundo lugar porque sabemos que gracias a sus auspicios, los de González Bravo, Bécquer encuentra trabajo en el periódico conservador *El Contemporáneo* para el que escribirá las nueve *Cartas desde mi celda*, cuyo modelo inmediato son las nueve *Cartas a Ponz*, a las que su autor, Jovellanos, titulara *Cartas del viaje a Asturias*, y en las que el político y

²² María del Pilar Palomo (ed.): Gustavo Adolfo Bécquer. Libro de los gorriones. Madrid, Cupsa, 1977.

escritor gijonés pretendió revalorizar el arte español desde el criterio neoclásico, denunciando, al mismo tiempo, la penuria material, social y cultural del país.

En la cuarta de las cartas es donde Bécquer se muestra más tradicionalista, al emprender un alegato contra la progresiva industrialización, el telégrafo y el tren, invento este último contra el que ya había arremetido en «Caso de Ablativo» (1864), cuarenta años después del origen de los ferrocarriles modernos y dieciséis desde la inauguración del primer ferrocarril español. Asegura en ella que el siglo hace que se ponga en peligro la tradición, idea que ya había surgido en «Tres fechas», «La Nena», «Tipos y costumbres de Soria» o en «El pordiosero», y arremetiendo contra el espíritu del siglo positivista y contra la crítica histórica, a la que juzga de incrédula hija del espíritu de nuestra época.

Bécquer se refiere también negativamente a la crítica histórica, positivista y documental, en la carta novena asegurando que ella es la culpable de que se ponga en cuestión nuestra historia, pues incluso, dice, nos niega a Bernardo del Carpio, nos disputa al Cid, hasta ha puesto en cuestión a Jesús... El poeta oponía a la crítica histórica la historia artística, aquella de los mitos, las fábulas y las leyendas, porque el arte y la poesía también son, a su parecer, testimonios fundamentales del paso de la historia. Por ello viaja a regiones donde vive todavía la tradición, para captar a través de ella la verdad histórica, las ideas —no lo pintoresco—, a través de la arquitectura o, para decirlo de otro modo, la arquitectura como idea hecha forma.

Ahora bien, y teniendo presente que lo que voy a decir ahora no es más que una mera conjetura al vuelo del discurso, si observamos desde la distancia de los años todos estos puntos, también podríamos decir que el rechazo de Bécquer al progreso de la creciente industrialización sería hoy considerado como una postura precursora del ecologismo, que la integración de la historia artística es considerada fundamental por la actual poesía al concebir la educación sentimental aprendida como integrante real de la formación cultural de las personas, y que la idea de que la arquitectura es la representación de las ideas fue, como idea únicamente, repito, de donde partió el movimiento moderno si nos atenemos al tercer punto del manifiesto de Sert, que engarza con los presupuestos de Giedion y Le Corbusier sobre la función poética de la arquitectura, bien que en este caso se persiguieran objetivos totalmente opuestos a los buscados por el sevillano, pues en dicho movimiento no se trataba de descubrir la tradición en los vestigios arquitectónicos del pasado, sino de construir con los nuevos edificios, y entre otras cuestiones funcionales, un determinado mensaje ideológico para una nueva sociedad, dándose el

caso de que tampoco se diseñó sobre el presente, sino sobre una mera fabulación del mundo basado en una doctrina social precisa. Por todo ello quizás habría que matizar, pues lo que hace de Bécquer un tradicional, al respecto de lo dicho, no es su crítica contra los adelantos del tiempo, sino las razones por las que asegura que este progreso terminará con la tradición, ni su defensa de la historia artística, sino el rechazo a la crítica histórica, tampoco por entender la arquitectura como manifestación de la idea, sino por buscar en ella la revitalización del pasado nacional como modelo.

La preocupación social / La ironía

Pero ni el gusto por lo nacional, ni su pasión por el pasado, ni el rechazo de los efectos perturbadores que sobre ellos ejerce la nueva civilización burguesa, hará que Bécquer deje de sentir la injusticia social que se lleva a cabo en un mundo de desigualdades que asustan²³. Al respecto es muy significativo el hecho de que no deje de preguntarse conscientemente si las cartas y artículos que manda a los periódicos gustarán a un público moderado y conservador.

Con este fin de mostrar la injusticia y poner en evidencia, al mismo tiempo, la pequeñez y miseria del hombre, el poeta utiliza frecuentemente la ironía, para Rubén Benítez²⁴ una reminiscencia del estilo de Larra; o incluso el sarcasmo, para Paul Ilie²⁵, una de las expresiones del talante poético romántico. Así pues sus pensamientos acerca de los motivos que conciernen al hombre, al mundo o a la sociedad pueden expresarse del modo más irónico para acrecentar lo más miserable; un mundo, según sus palabras, deforme, raquítrico, oscuro, habitado por hombres cegados por el amor propio, que tienen aspiraciones de Dios y flaquezas de barro, y donde nadie ama a sus semejantes porque a todos les falta la fe; son orgullosos, de ambición desmedida, usureros, egoístas y vanidosos: «bobos, —dice Bécquer en la *Rima XL* (=66)— que sois de los salones/comadres de buen tono».

Obviamente la ironía traspasa el linde de lo exterior para adentrarse también en lo más íntimo, así al expresar la incapacidad de diálogo, muy bien estudiada por María del Pilar Palomo, entre el poeta y la mujer amada, y entre el poeta y la poesía, una vez asumido que la mujer ideal es la poesía misma, como un poco más adelante veremos.

El poeta alude a las falsas palabras de la mujer dichas con exquisita gracia y con admirable aplomo en la *Rima XLV* (=3), donde el símbolo del amor, un corazón asido por una mano, en este caso esculpido en piedra

²³ Carta quinta de las Desde mi celda.

²⁴ Op. cit., pág. 49.

²⁵ Paul Ilie: «Bécquer and the romantic grotesque». Publications of the modern language association of America, LXXXIII, 1968, págs. 312-331.

por formar parte de un escudo heráldico, y al que, el hombre recuerda, se refirió la amada para expresarle el amor que sentía por él, es interpretado por el poeta de un modo diverso para crear el estado contrario al expresado por las palabras que ella pronunció:

A contemplarle en la desierta plaza
nos paramos los dos,
y, ese, me dijo, es el cabal emblema
de mi constante amor.

Desnuda y clara declaración amorosa que el poeta no cree; serán dos interpretaciones diferentes del mismo mensaje, y por lo tanto la total incomunicación:

¡Ay! y es verdad lo que me dijo entonces:
Verdad que el corazón
lo llevará en la mano... en cualquier parte...
pero en el pecho no.

Ironía que se manifiesta también en la *Rima XXVI* (=7), al parodiar con su aceptación el materialismo pecuniario de la amada:

Voy contra mi interés al confesarlo,
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es buena
de un billete de Banco al dorso escrita.

E ironía que seguirá, como Espronceda, a causa de las burlas de la mujer (como en la *Rima XXXI* (=30): «a ella tocaron lágrimas y risas/ y a mí sólo las lágrimas», o por sus indicios forzados de acercamiento (como en la *Rima XLIV* (=10): «¿A qué fingir el labio/ risas que se desmienten con los ojos?», más cruelmente en la *Rima XLVI* (=77): «Los brazos me echó al cuello y por la espalda/partióme a sangre fría el corazón», porque sabe de la total incomunicación entre ambos, el trágico sainete de su pasión, ya que «lo que hay en mí que valga algo —dice el poeta—/eso... ni lo pudiste sospechar», bien que no pierda la esperanza de que en un futuro, tras la muerte, «todo lo que los dos hemos callado/allí lo hemos que hablar» (*Rima XXXVII* (=28).

Parece extraño por tanto que el poeta más aparentemente desligado del mundo y de los problemas reales sepa, sin embargo, expresar las contradicciones de una sociedad infecunda que, al decir de Cecilio Alonso²⁶ le contagió prejuicios elitistas. Para el mismo crítico, Bécquer representa el poeta-lujo de esa sociedad, lo que llevó al sevillano a «separar ética y estética, al no lograr comprender nunca la dimensión política de las clases populares, sólo su valor mítico».

²⁶ Cecilio Alonso. Op. cit.,
pág. 127.

La poesía y la creación poética

Aunque siempre como a medio formular, Bécquer expuso en sus páginas el convencimiento de la existencia de dos tipos de poesía y el propio procedimiento de creación basado en dos momentos: el de la percepción y el de la posterior elaboración.

Sobre la existencia de dos poesías, dijo exactamente que existía una natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía, tipo a la que pertenecería la poesía popular, para contraponerla a la otra poesía, la magnífica y sonora que habla a la imaginación y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, poesía que tampoco desdeña, puesto que en alguna ocasión, como en la *Rima XXVII*, mezcla ambas tendencias.

Mientras que en la tercera de las cartas *Desde mi celda*, habla de los dos momentos por los que pasa la creación poética, un primero de inspiración irracional, de sensaciones que fecundan la imaginación personal del poeta, un estado receptivo del alma que permite entrever oscuramente el secreto de la creación, y un segundo donde la memoria recupera las ideas acumuladas para poder iniciar la plasmación en el papel, porque si la poesía no resulta incompatible con la realidad, dice Bécquer, es sólo a condición de que la realidad se someta al determinante de la distancia imaginativa, de lo que, por ejemplo, carece el arte de la fotografía.

Gracias a la subjetivación y al distanciamiento entre ambos momentos creadores, el poeta puede elaborar una sustancia poética que nunca se libera de la experiencia vivida, y de este modo aportar una transfiguración literaria a la monótona y vulgar existencia, para mostrarnos otra más verdadera y elevada, también humana, puesto que de un hombre y de una experiencia real parten. Jorge Guillén²⁷ lo expresa así: «El sentimiento de la realidad se eleva a recuerdo, el recuerdo se eleva a sueño y alcanza su forma verbal, para siempre forma a pesar de todo». Sueño con un modo de acercamiento a la realidad más auténtico que los demás en uso, con lo que se alinea con los románticos espirituales de Europa; por el sueño se llega a los orígenes y el hombre se reconcilia a través de la palabra con la naturaleza. Unidad panteísta a lo Schelling, por tanto, entre la naturaleza y el espíritu del poeta que favorece el inconsciente a la búsqueda de esa otra realidad no medible por la razón o al menos no únicamente medible por ella, pensamiento poético que tenía sus bases científicas en la revalorización del inconsciente y en todas las corrientes europeas entonces

²⁷ Jorge Guillén: «La poética de Bécquer». En *El simbolismo* (José Olivio Jiménez ed.). Madrid, Taurus, 1979, pág. 106.

de moda en literatura, que prestigiaban lo inefable y que valoraban e intentaban ampliar las áreas de conocimiento a los límites espirituales que se evaden del desarrollo de la ciencia y de sus técnicas.

Dice Bécquer en la antes mencionada carta: «Cuando siento no escribo. Guardo, eso sí, en mi *cerebro* escritas, como un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar... hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así de un poder sobrenatural, mi *espíritu* las evoca... y cruzan otra vez mis ojos como una visión luminosa y magnífica», y un poco más adelante vuelve a hablar del mismo tema y centrándose en las mismas palabras-claves, aquellas que designan en el ser humano las partes que reciben las sensaciones experimentadas: por un lado espíritu, por otro, cerebro/inteligencia, unidos por el puente de la memoria, es decir por un lado la razón —concepto este último que Bécquer definió como brillante rienda que detiene el impulso demasiado ciego de la inspiración—, por otro la irracional inspiración humana, y que para Cernuda corresponderían a la lógica poética y a la imaginación, respectivamente, ambas necesarias para la creación poética. Dice Bécquer: «En esos instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos aparecen ocupados en recibir y guardar las impresiones que analizarán más tarde».

Sin duda esta profunda conciencia de su proceso creador, lo aparta del tópico romántico que concibe al poeta como un iluminado que escribe en el mismo momento en que se siente inspirado.

En su estudio sobre las *Cartas literarias a una mujer*, Francisco López Estrada²⁸ dice que los principios fundamentales que inspiran en su origen la poesía de Bécquer se basan en:

a) El amor como motivo básico en las relaciones entre el hombre y su mundo que, cuando son humanas, exaltan a la mujer y cuando son divinas, a Dios. La poesía como obra literaria es el esfuerzo del hombre por dar expresión a estos contenidos a través de su experiencia que sólo alcanza logros parciales mediante la palabra.

b) Reconocimiento de la existencia de una poesía universal, independiente de la creación literaria del hombre, que tiene su signo máximo en la mujer.

Bécquer es un poeta intuitivo y a la vez lúcidamente consciente de su quehacer literario, tal como hemos podido comprobar en los diferentes juicios que expresa sobre poética y lo que ésta es, y en las que expresa su fe en la poesía, en la mujer y en la tradición religiosa, fundidas todas en el amor.

²⁸ Francisco López Estrada: *Poética para un poeta. Las Cartas literarias a una mujer*, de Bécquer. Madrid, Gredos, 1972.

Esta relación entre filosófica y lírica que relaciona la poesía con la religión y el amor, única ley que permite la comprensión del mundo y que permite iluminar a la vez el caos interior del hombre, tiene su origen, como demuestra Rubén Benítez²⁹, en Lamartine. Para Bécquer, como para los tradicionalistas seguidores de Lamartine y de Chateaubriand, el poeta, en cuanto que creador, se parece al Dios universal que ha creado el mundo, su gran e inmejorable poema. El mismo Bécquer lo sospecha en la estrofa final de la *Rima VIII* (=25): «En el mar de la duda en que bogo/ ni aún sé lo que creo;/ sin embargo estas ansias me dicen/ que yo llevo algo/ divino aquí dentro».

Para entrar en los orígenes de la creación y conocer cada fase de la construcción del mundo, es necesario descubrir e interpretar los signos ocultos en el interior de sus testimonios arquitectónicos, en los ritos religiosos que han ido sucediéndose de generación en generación, y que para Bécquer —y cito— «constituyen el conjunto de normas en que se expresa el amor de Dios hacia los hombres», en los mitos populares, en las leyendas y en cualquier acontecimiento natural en el que el espíritu de Dios se expresa: tormentas, relámpagos, brisas, mareas, etc.

La mujer

El amor es la esencia ideal de la poesía, pero conseguir el estado amoroso depende únicamente de la mujer, por lo que ésta se convierte en el centro del sistema poético elegido por Bécquer, tanto en la ilusión como en el dolor, puesto que la condición femenina es poética por naturaleza, el verbo poético hecho carne: «Qué es poesía... y tú me lo preguntas», dice Bécquer, como no entendiendo que la poesía misma no sepa autorreconocerse: Poesía eres tú —*Rima XXI*—, pensamiento refutado en la primera de las *Cartas literarias a una mujer*: «La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer». Condición femenina que, una vez contextualizada en la historia que el poeta persigue interpretar y poner en claro desde el campo del misterio, logrará descifrar el signo de vida que el pasado conserva.

Pero el destino del poeta es, ya lo dijimos, la incomunicación no sólo en la relación con la mujer, sino también con su realidad simbólica, la poesía, puesto que, según la propia teoría becqueriana, para nuestro propósito ahora perfectamente reconocible en la *Rima XV* («Cendal flotante de leve bruma...»), la más publicada en vida de Bécquer y que en *El correo de la moda* apareció con el título «Tú y yo» —por otro lado enfrentamiento entre pronombres personales muy usual en los *Lieder* alemanes—, el tú

²⁹ Rubén Benítez (ed.): Gustavo Adolfo Bécquer, Rimas. Leyendas escogidas. Madrid, Taurus, 1990, págs. 27 y 28.

humano es igual al *ideal* lírico y este *ideal* se identifica con la *poesía*, por lo que la imposibilidad de unión, en el sentido más platónico del término, se da a la vez entre el *yo* del poeta y la *poesía* misma. Como señala Ildelfonso Manuel Gil, la *poesía* se carta de transcendencia simbólica, pues el amor imposible es aventura del hombre con la mujer, y del poeta con la *poesía*. *Tú* (mujer y *poesía*) que huyen del *yo* (poeta) en un espacio incorpóreo o inaprehensible.

La disyuntiva es patente, pues cuando el *tú* es humano, por ejemplo en la *Rima XLI* (=26), la metaforización sería *ella* igual a *huracán* y *océano* y él igual a *torre* y *roca*, referentes inaprehensibles, no abarcables, pero materialmente abordables, sin embargo cuando *ella* es igual a *Ideal*, volviendo a la *Rima XV*, entonces es *bruma*, *espuma*, *rumor*, *contacto de la brisa*, *luz*, *sombra*, *llama o niebla*, es decir incorpórea, inabarcable, inabordable, sin contorno... y entonces surge el problema: ¿cómo dar forma al ideal, cómo encontrar un lenguaje para manifestarlo, cómo con tan sólo un rebelde y mezquino idioma, como dice Bécquer en la primera *Rima* (=11), «sin palabras que fuesen a un tiempo/ suspiros y risas, colores y notas». La única solución es hacer de la *poesía* verdadero sentimiento, situar al lector, a través de sus palabras, en el mismo estado emocional que él percibió para que, como él, intuya el secreto, el profundo misterio de la historia, del mundo, del hombre que, como dijo Bécquer adelantándose a Rubén Darío, no sabe de dónde viene ni a dónde sus pasos le conducirán.

Para María del Pilar Palomo³⁰ la clave poética del mundo becqueriano se encierra en la *Rima XXV* (=31 del *Libro de los gorriones*), versos en donde el poeta ofrece a la mujer todo cuanto el poeta posee, desea y espera, es decir la intensidad de su vida; dice Bécquer:

... por escuchar los latidos
de tu corazón inquieto
y reclinar tu dormida
cabeza sobre mi pecho,
¡diera, alma mía,
cuanto poseo,
la luz, el aire
y el pensamiento!

... diera, alma mía,
cuanto deseo,
¡la fama, el oro,
la gloria, el genio!

... diera, alma mía,
por cuanto espero,
la fe, el espíritu,
la tierra, el cielo.

³⁰ María del Pilar Palomo
(ed.), Op. cit., pág. 39.

El poeta ofrece a la mujer su mundo delimitado por el amor (=alma mía) + el espacio exterior connotativo (=luz, aire) + el espacio interior simbólico (= el pensamiento), es decir, todo lo que posee, sus ansias perpetuas de posesión, y las supremas posesiones anheladas (la fe, el espíritu, la tierra, el cielo) a cambio del amor verdadero.

Alma, luz, pensamiento, aire, la fugacidad como norma³¹, asociada a ideas y objetos sin contorno, calidades musicales, así por ejemplo en la *Rima XVIII*, tal como apunta Cernuda, al comprobar que la frase poética se pliega graciosamente dentro de la estrofa con movimiento sinuoso, a lo cuello de cisne, que recuerda la frase melódica de Chopin; lo evanescente para producir el estado poético ilimitado, inaprensible, adecuado a la magnitud de lo que desea hacer palpable y evidente, utilizando para ello un entramado léxico complejo, de ingeniosos recursos métricos, para sugerir la búsqueda de lo fugaz, como han resaltado algunos críticos: Balbín³², Sobejano³³ o Concha Zardoya³⁴, focalizando la claridad dispersa entre sus versos como contraste para hacer más palpables las sombras, la niebla y otros fenómenos similares que utiliza el sevillano para destruir los contornos de la realidad exterior, para mostrar un ambiente ilimitado, como ilimitado es el contorno de sus deseos. A ello añadamos la preferencia de Bécquer por la medida breve e imperfecta que tan bien ha estudiado Tomás Navarro Tomás; rima que tiende hacia la asonancia y que deja el poema más abierto e incluso impreciso, inconcluso, como irrealizado, favoreciendo un lenguaje mágico, para decirlo como Bécquer, de notas perdidas de una sinfonía misteriosa; un lenguaje musical lleno de paralelismos y resonancias que percibimos gracias a la alternancia inesperada del extenso repertorio de versos que utiliza, forzando las irregularidades (de 2 a 12 sílabas, alejándose de la moda del endecasílabo o el alejandrino), sus estrofas de pie quebrado, y evitando rimas resonantes y estrofas rotundas. Por ello el verso de Bécquer es la mano que roza el arpa, y se levanta, y deja un acorde vibrando como un zumbido armonioso, eléctrico, porque el poema, como Bécquer decía, no es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y muere, sino un temblor interior que, como asegura Celaya, llama a la vida al fantasma sin nombre adormecido en nuestras profundidades.

Como notó Dámaso Alonso, y ya para concluir, la originalidad de Bécquer es debida a la superación de los múltiples modelos que le sirven de base, combinada con la laboriosa reflexión y la especial y sencilla manera de emocionar a través de la emotividad de su palabra que toma de lo popular para que con sólo un roce de ala, despierte un acorde en lo más entrañado del corazón, logrando de este modo esa intensidad en la comunicación del sentimiento, intensidad subjetiva en libertad, el roce

³¹ Aspecto éste que elabora H. Hooker Harstook: «Bécquer and the creative imagination». *Hispanic review*, XXX, 1967, págs. 252-269.

³² Rafael de Balbín: «Notas sobre el estrofismo becqueriano». *Revista de literatura*, VII, 1955.

³³ Gonzalo Sobejano: «El epíteto en Bécquer». En *El epíteto en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1956.

³⁴ Concha Zardoya: «Las Rimas de Bécquer a una nueva luz». En *Poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1961.

de una idea inacabada, yendo más allá siempre sin exponer su dolor, sino entregándose a él con suspiros y risas y colores, como él mismo dijo, y animar así la escritura con paciente artificiosidad.

Conclusión

De una manera muy resumida, y en conclusión, las ideas básicas de lo dicho girarían alrededor de dos ejes fundamentales: uno el del conocimiento de Bécquer, en algunos casos sólo el interés, por las corrientes científicas, intelectuales y poéticas de la época y de otras artes (arquitectura, pintura, música...), que le facilitaron un espíritu artístico abierto a la libertad de creación, en ocasiones desde un talante progresista y en otras, dado su apego incondicional a ciertas convicciones conservadoras, a un puro tradicionalismo, primero, y a otro más moderado y nostálgico, después.

Y en segundo lugar que este componente ideológico, basado en una ética de espíritu, cuanto menos, ambiguo y endiabladamente contradictorio, cuajó sin embargo en una estética precisa que, partiendo de lo más íntimamente humano, se proyectó hacia las realidades más altas, apropiadas a la categoría de sus convicciones y pensamientos, para aproximar al Hombre al conocimiento de la construcción del mundo y a él mismo como conformante del universo.

Jordi Virallonga

Lo sacro en Juan Ramón Jiménez

Religión y poesía tienden a la comunión del hombre con la realidad trascendente. Bajo tal perspectiva de aproximación al origen, la palabra poética se convierte en medio de conocimiento de esa realidad última y tiene, por tanto, un sentido revelador, sagrado, propio del hombre primitivo y también del arte romántico, arte que, según Hegel, «lleva al extremo la subjetividad, tanto hacia el interior como hacia el exterior».

Se comprende, pues, que para el romántico, la tragedia del hombre sea no poder vivir sin dioses y que su obra de arte procure restablecer la Unidad anulando la distancia. Esta conciencia de la subjetividad, en la que el hombre se torna en el ser para sí del espíritu cósmico, funda, años más tarde, la «libertad interior» del modernismo. Ningún análisis del modernismo podrá dar un solo paso sin tener en cuenta previamente esa coincidencia de lo poético y lo humano, heredada de los románticos alemanes, luego visible en Baudelaire y Rimbaud, y en la que toman forma las voces más importantes de la poesía europea de raíz ochocentista: Mallarmé, Valéry, Rilke, Eliot y, entre nosotros, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

Los dioses han huido (Hölderlin)¹ o han muerto (Nietzsche). Lo divino es una ausencia, un vacío que la palabra poética debe llenar. Sin duda, es en este vacío sin límites o punto absoluto donde se desinstrumentaliza el lenguaje y recomienzan perpetuamente las formas, la oración y la plegaria, anteriores al discurso. La oración implica la espera; la plegaria, el sacrificio del propio yo en señal de sometimiento al Otro. Ambas son formas de lo sacro, el lugar de una experiencia del espíritu, y exigen la disponibilidad absoluta o no interferencia de la palabra, que opera igualmente en la experiencia religiosa y en la poética. Acaso no sea otro el fundamento de una escritura, que antes de ir a

¹ Lo importante, para lo que aquí interesa, es saber que en la conciencia religiosa, que el romanticismo transfiere al modernismo, está el descubrimiento de la raíz misma de la poesía. De ahí que el modernismo no sea tan sólo un movimiento estético, sino también espiritual, según afirma el propio Juan Ramón: «El modernismo no es un movimiento literario, ni una escuela, sino una época», en Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1958, p. 49.

dar a cualquier movimiento, se revela plena de posibilidades en la plégaría que va más allá de todo:

Tú, Señor, que de tierra me has creado
¿Por qué me has de volver a sucia tierra?
¿Por qué me has de matar? ¡Yo amo la guerra!
¡No quiero ser tan pronto derrotado!

Mi pensamiento busca el ignorado
palacio en donde la Verdad se encierra
y a conseguir esa Verdad se aferra
y gime y se revuelve encadenado...

Yo creo en Ti; mas abre mis prisiones;
deja que siempre vague por el mundo;
deja que libre vuele al fin mi mente...

¿Han de servir mis blancas ilusiones
para comida del gusano inmundo?
¡No me importa luchar eternamente!

Búsqueda, dependencia y amor son los tres momentos posibles del sentido religioso. La búsqueda es aquí religiosa y poética. La crisis religiosa de 1896 desencadena una nueva concepción de la poesía, una conversión de la palabra en «síntesis del universo»².

Hay toda una experiencia religiosa, indistinta de la poética, debida a ese intento que el pensamiento del poeta hace de «buscar el *ignorado*/palacio en donde la Verdad se encierra» (vv.5-6). Esa «Verdad» es buscada por el hecho de estar en un espacio sagrado, en el palacio o centro del universo, que es siempre algo distinto del medio que lo rodea y de difícil acceso. Toda búsqueda es una apuesta por lo desconocido, por la realidad oculta, objeto último de la poesía. Ese es el sentido de la palabra poética: *revelar* la verdad.

En esa búsqueda imposible, la palabra se va despojando de sus limitaciones. Para empezar, la fusión de Rubén Darío y de Miguel de Unamuno le indicaba a Juan Ramón el camino a seguir: vencer lo exótico es el primer paso hacia una liberación del alma. Y así lo primero que hace su palabra es despojarse del ropaje parnasiano para hacerse conciencia. El poeta es libre de elegir su camino. Si Juan Ramón escoge la vía de la interioridad es porque en lo interior no hay límites y puede ser independiente y libre. Pero esto no es algo nuevo ni propio del movimiento simbolista, como alguna vez se ha dicho, sino que constituye el acta de nacimiento del hombre europeo: «Vuelve en ti mismo; en el interior del hombre habita la verdad». Y así es: ser poeta es vivir hacia dentro, en esa interioridad inabarcable, que primero Bécquer y después Unamuno habían intentado recuperar. En los poemas de *Rimas* (1902), que recogen lo mejor de *Ninfeas* y *Almas de violeta*, se da una novedad importante: la palabra poética ya no se tiñe de retórica sonora, sino que tiene fondo propio y todo está en el

² Véase el estudio de C. Sanz-Orozco, «Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez», *Razón y Fe*, Madrid, 1966. Para esta relación entre la crisis religiosa y la concepción de la poesía, es también importante el estudio de F. Javier Blasco Pascual, «Crisis religiosa y opción estética», en *Poética de Juan Ramón*, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 62-66.

alma, visto y expresado desde la intimidad. Es lo que leemos al final del romance «Primavera y sentimiento»:

¡Ah, si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada,
yo lo elevaría al cielo
en el cáliz de mi alma!

La ecuación «mundo» = «alma» resulta explícita. Con ello, lo que se subraya es la capacidad de alojamiento que define a la palabra poética. Todo cabe en la tranquila intimidad del jardín («el santo jardín del alma»), que ya desde el taoísmo trataba de reflejar el cielo en la tierra. Ciertamente, el jardín revela aquí el aspecto íntimo y el lenguaje del poema está utilizado para expresar esta intimidad (según indican el protagonismo del alma, la transferencia anímica de la adjetivación y las marcas subjetivas de la admiración y exclamación, entre otros recursos). El poeta se esfuerza por alcanzar una comunicación interior con el alma del jardín, tratando de entender la armonía de la naturaleza. Porque el jardín es un espacio sagrado, «el hogar natural del hombre», donde la música y la poesía se convertían en la forma más adecuada para la expresión de la armonía³.

La melancolía es la nostalgia por lo *sacrum* arquetípico. Y la nota melancólica está presente en todo lo que Juan Ramón escribió entre 1903 y 1905, especialmente en la trilogía formada por *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904) y *Pastorales* (1911, aunque escrito entre 1903 y 1905). Amor y música se funden en los poemas de *Arias tristes*, libro escrito durante su estancia en el Sanatorio del Rosario de Madrid (en un «ambiente de convento y jardín»). La música no es aquí mero añadido, sino parte constituyente del lenguaje poético, porque nos da, una y otra vez, el sueño de la juventud, del eros adolescente⁴.

³ Refiriéndose a estos primeros libros de Juan Ramón, señala Antonio Sánchez Barbudo: «Lo que domina en Rimas, como en *Arias tristes*, que escribió ya en Madrid, es la melancolía dulce y musical, el colorido. Hay muchos, demasiados quizás, jardines y suspiros al atardecer», en La obra poética de Juan Ramón Jiménez, Fundación Juan March/Castalia, Madrid, 1981, p. 17. Algo parecido ocurre en las *Soleidades* (1903), de Machado. Con todo, lo importante es

la interiorización del jardín ¿No sería el jardín uno de los símbolos heráldicos de Juan Ramón?

Sobre la importancia de este poema, Juan Ramón cuenta a su amigo Juan Guerrero que el libro *Rimas* estaba originalmente dividido en tres partes, «Paisajes de la vida», «Primavera y sentimiento» y «Paisaje del corazón», partes que fueron alteradas más tarde por Reina, Benavente y Pellicer. (Véase Juan Guerrero Ruiz, Juan Ramón de viva voz, Insula, Madrid, 1961, p.

163). La importancia de este romance viene, además, confirmada por el hecho de que pasó a la Tercera Antología, de 1957, sin apenas cambios.

⁴ Antonio Machado definió *Arias tristes* como «Bello libro de juventud en sueño». Ciertamente, la tristeza viene producida por la pérdida de identidad sexual, en que lo erótico se funda. Así, cobran una fuerza especial las palabras de Juan Ramón en 1930: «La tristeza que tanto se ha visto en mi obra poética nunca se ha relacionado

con su motivo más verdadero: es la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella» (Cuadernos). Hacia esa unión perdida apunta lo erótico, que va a ser el núcleo temático de toda la primera época juanramoniana. Véanse, en este sentido, los estudios de Angel González, Juan Ramón Jiménez, Júcar, Madrid, 1973; y de Isabel Paraiso del Leal, Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra, Alhambra, Madrid, 1976, p. 30.

Lo erótico ignora la distinción alma-cuerpo. En el poema XVIII de «Nocturnos» la disociación cuerpo-alma revela la nostalgia por la Unidad perdida:

- Mi alma ha dejado su cuerpo
con las rosas, y callada
se ha perdido en los jardines
bajo la luna de lágrimas.
- 5 Quiso mi alma el secreto
 de la arboleda fantástica;
 llega... el secreto se ha ido
 a otra arboleda lejana.
- 10 Y ya, sola entre la noche,
 llena de desesperanza,
 se entrega a todos, y es luna
 y es árbol y sombra y agua.
- 15 Y se muere con la luna
 entre luz divina y blanca,
 y con el árbol suspira
 con sus hojas sin fragancia,
- 20 y se deslíe en la sombra,
 y solloza con el agua,
 y, alma de todo el jardín,
 sufre con toda mi alma.
- Si alguien encuentra mi cuerpo
entre las rosas mañana
dirá quizás que me he muerto
a mi pobre enamorada.

Llama aquí la atención el intento de describir una profunda experiencia de transformación con un lenguaje simbólico. Contra la visión platónico-origenista del cuerpo como envoltorio del alma, el poeta defiende la unión del alma y el cuerpo como constitutiva de lo humano. En un contexto sacro, espíritu y cuerpo son inseparables y esa unión reproduce la del hombre con lo divino. Esa unión es «el secreto» que el alma no puede alcanzar por haber quedado separada del cuerpo («Mi alma ha dejado su cuerpo/con las rosas»), hasta que consciente de esa separación («llena de desesperanza»), se despoja de todo («sola entre la noche») y «se entrega a todo, y es luna/y es árbol y sombra y agua», símbolos sagrados que tienen un carácter revelador y transformador. De todos ellos, tal vez sea el de «las rosas», que se repite al principio y al final del poema, el que mejor manifiesta todo ese proceso de renacimiento y regeneración, ya que la resurrección sólo es posible si es resurrección del cuerpo y del alma, del hombre entero. La transformación ocurre aquí por el amor. En un lugar

(el jardín en este caso), lo erótico y lo religioso convergen y es precisamente la palabra, al crear una experiencia transformadora, la que toma necesariamente una significación sacra.

El erotismo va en aumento en *Jardines lejanos* y en *Pastorales*, libros escritos, en gran parte, en el silencio de la casa del doctor Simarro o en la paz de la sierra del Guadarrama. La libertad de conciencia en la búsqueda de la verdad, inspirada por los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, se traduce en una eliminación de lo anecdótico en beneficio de lo íntimo. La naturaleza es el escenario que el poeta escoge para expresar su propio mundo interior. Todo está en el alma del poeta: la naturaleza, el amor, la muerte. El alma del poeta es quien crea el mundo y lo despliega en su propia imaginación. Con esta voluntad de interiorización el poeta compone el libro, que presenta una división en tres partes, análoga a la de *Arias tristes*. A través de ellas persiste la sensualidad de un amor femenino, una relación amorosa que simboliza una unión superior. En efecto, la unión sexual tiene un carácter sagrado en las antiguas religiones, porque expresa la unión del hombre con lo divino. Todo el lenguaje del libro muestra lo sensual de forma clara y directa, según revela la repetición del sintagma «carnes intactas» en los poemas de la primera parte. Los ejemplos de la preferencia del poeta por la carne de mujer podrían multiplicarse en las tres partes del libro, pero tal vez su mejor expresión esté en el primer poema de «Jardines místicos»:

Una voz me ha llamado a lo lejos
con tristeza de amor...La arboleda
es cristal, a los tibios reflejos
de esta noche de nieve y de seda.

- 5 Otra voz...Por la blanca avenida
hay temblor de carnales placeres;
en la sombra profunda y florida
yerra un lánguido olor de mujeres.

- 10 Yo he venido a escuchar ruiseñores,
a cantar a la estrella adorada...
¿Qué querrán de mi alma esas flores
con su carne fragante y rosada?

- 15 Por las ramas en luz brillan ojos
de lascivas y bellas serpientes;
cada rosa me ofrece dos rojos
labios llenos de besos ardientes.

- 20 Y hay un llanto en las sendas en flor...
...Una pérfida mano ha cogido
a un doliente y galán ruiseñor
que en las ramas estaba dormido

Calla el agua en las fuentes..., hay pena
por lo azul..., ni una rama se mueve...,
viene un cándido olor de azucenas...
Aparece la novia de nieve...

25 Y me muestra sus dulces blancos...
Tiene senos de nardo, y su alma
se descubre en un fondo de flores
a través de las carnes en calma.

30 Y a su triste mirar, y a las bellas
ilusiones que trae en su frente,
se han parado de amor las estrellas,
en el claro de luna doliente.

⁵ El símbolo de la luna tiene una larga tradición literaria y una especial importancia en el romanticismo. La fascinación de los paisajistas románticos por el «claro de luna» se debe a su sugerencia onírica, ya que en el viaje nocturno hacia el fondo del inconsciente el artista romántico ve la posibilidad de retorno al origen. En este sentido, «la nostalgia de la carne» sería al mismo tiempo una nostalgia de la palabra originaria.

Véase Graciela Palau de Nemes, Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, Gredos, Madrid, 1974, 2 volúmenes; en especial, el capítulo IX del vol. I, significativamente titulado «Paisaje y nostalgia de la carne: Jardines lejanos», pp. 274-306.

Lo peculiar de la poesía, como de todo Arte, es su capacidad de restaurar la inocencia perdida. Después de la experiencia viene la palabra, que trata de aclararnos lo que sigue estando vivo, una voz que llama al poeta «con tristeza de amor». Aquí se presenta el amor, entre otras imágenes, como la blanca mujer amada («Aparece la novia de nieve», v. 24). Es constante en el poema la referencia al color blanco («esta noche de nieve», «por la blanca avenida», «la novia de nieve», «sus dulces blancos»), el blanco de los pitagóricos y de los místicos, la inmensidad del blanco adonde todos los colores van a dar. Y así, el cuerpo del amor está sustancializado «en el claro de luna doliente» (v. 32), símbolo de gran tradición literaria y romántica, que revela simultáneamente la conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el hombre y el «deseo de retorno» al Espíritu de la Naturaleza. En el viaje nocturno («en la sombra profunda y florida», v. 7), el artista romántico ve la posibilidad de retorno al origen. El amanecer viene siempre del fondo y lo que asoma tras ese amanecer sin término es una mirada sostenida por el sentir originario, inocente, próxima a alcanzar la identidad. Y está el silencio en el poema («Calla el agua en las fuentes...», «ni una rama se mueve...»), el silencio que acoge el cuerpo del amor, «la nostalgia de la carne», recuperada desde la angustia de su ausencia y como resultado de una larga búsqueda. La nostalgia del cuerpo cumple la acción de la palabra inicial, sagrada⁵.

En *Pastorales* continúa la exaltación de la mujer, revestida siempre con la blancura de la carne. Por eso, a pesar del conocido saludo a Moguer como centro lírico y espiritual del poeta, fruto del aprecio krausista por lo popular, yo destacaré el romance XIX de la segunda parte, poema de intensa sensualidad:

Mujer, perfúmame el campo;
da a mi malestar tu aroma,
y que se pongan tus manos
entre el tedio de mis rosas.

- 5 ¡Olor a carne y romero,
traje blanco y verdes hojas,
ojos negros entre todo
lo que azula y lo que dora!
- 10 Y tu risa de amor, y
tus concesiones de novia,
y el bien que siempre me has hecho
con el clavel de tu boca!
- 15 ¡Ay, corazón, qué mal lates!
¡Oh mujer, cómo me llora
el alma entre tu fragancia,
cazadora blanca y rosa!
- 20 ¡Pero mátame de carne,
que me asesine tu boca,
dardo que huela a tu sangre,
lengua, espada dulce y roja!
- Mujer, perfúmame el campo;
da a mi malestar tu aroma,
y que se pongan tus manos
entre el tedio de mis rosas.

Religión y poesía se mezclan en la invocación a la mujer, «Alma del mundo». Por tratarse precisamente de una invocación, abunda el lenguaje himnico, propicio a vocativos («Mujer», «¡Ay, corazón!»), formas verbales imperativas y subjetivas («perfúmame», «da», «que se pongan», «mátame», «que me asesine», «que huela») y aposiciones («¡Olor a carne y romero!», «traje blanco y verdes hojas», «ojos negros», «cazadora blanca y rosa»), marcadas todas ellas por la subjetividad de la admiración y la exclamación. Significativo es el ejemplo de aposición («cazadora blanca y rosa!», v. 16), que califica al nombre a que se refiere («Mujer»). El color se hace aquí representación simbólica: el blanco («tus manos») y el rosa («el tedio de mis rosas») se combinan al principio y al final del poema en una contemplación que permite percibir la imagen integral de la nostalgia romántica por el origen perdido.

A partir del simbolismo francés, sobre todo con Verlaine, el lenguaje tiende a un ideal de forma musical. Para aproximarse al origen, el poeta se vale de la música, que sirve de puente, más que ningún otro arte, hacia lo absoluto. Bastaría recordar lo que por estos años dice el poeta: «Este es un período en que la música llena la mayor parte de mi vida». Desde esa constante fusión entre música y amor, música y melancolía, presente en los grandes compositores románticos, no es difícil ascender hacia lo invisible.

La primera necesidad del hombre es buscar su lugar en el cosmos. Ese «lugar natural», punto sobre el que se circunscribe el universo, es Moguer, centro lírico de Juan Ramón. Los años finales del largo retiro moguereno,

⁶ La soledad es la forma de solidaridad del poeta con el universo. En este sentido señala Octavio Paz: «El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo, se siente como carencia de otro, como soledad», en su ensayo «La dialéctica de la soledad», que figura en *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 175.

⁷ Para el estudio de la prosa juanramoniana, pueden verse, en especial, los ensayos de Ricardo Gullón, «El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez», que figura como prólogo a la edición de *Españoles de tres mundos*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1960, y que aparece reproducido en Juan Ramón Jiménez, *Edición de Aurora de Albornoz*, serie «El escritor y la crítica», Taurus, Madrid, 1980, pp. 208-231; y de V. García de la Concha, «La prosa de Juan Ramón Jiménez: Lírica y drama», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Diputación Provincial de Huelva, 1983, T. I., pp. 97-113.

el período que va de 1910 a 1912, fueron decisivos para la transformación poética de Juan Ramón Jiménez y contienen ya los elementos nucleares de lo que va a ser el tema central de su poesía: el deseo de identificarse con la belleza y ser en ella eterno. De ese lugar apartado y solitario brotan directamente *Platero y yo* (1914) y ciertas obras particularmente reveladoras como *Estío* (1916) y *Diario de un poeta recién casado* (1917). Con el *Diario* comienza una nueva época en la vida y en la obra del poeta, pero las raíces del cambio hay que buscarlas en esos años de soledad, lecturas, reflexión y esfuerzo para hallar una voz siempre interior. La nostalgia de ese centro sagrado se expresa como soledad en busca de comunión⁶.

Es la conciencia de la soledad lo que hace de Juan Ramón Jiménez un gran poeta. La conciencia solitaria de sí mismo, llevada hasta el extremo, constituye el fondo último de *La soledad sonora* (1911). En realidad, la melancolía, hija de la nostalgia por algo que no se posee, se halla presente en *Las hojas verdes* (1906), en las *Baladas de primavera* (1907) y en las *Elegías puras* (1908). Para llegar a lo esencial el poeta insiste en lo sensual. La complacencia en lo sensual lleva implícita la búsqueda de la mujer ideal, que no sólo aparece en los libros de versos citados, sino también en la prosa poética de la misma época: las «Palabras románticas» escritas en Moguer, los «Paisajes líricos» publicados en la revista *Renacimiento* y los poemas en prosa «Baladas para después»⁷.

Y de nuevo, en esa búsqueda ideal, que va desde la exaltación de lo carnal en *Las hojas verdes* hasta el sentimiento de fracaso y amargura en las *Elegías lamentables*, es la interioridad del poeta la que alumbra su escritura poética, tanto en verso como en prosa. Precisamente, en la «Balada de la novia ida» nos dice: «La luna camina, llena de rosas azules. Las rosas del jardín son rosas de luna. Hay en todo este brillo celeste de la noche un hervor de vida de mujer, un misterio lejano de ti, la nostalgia de tu sexo y de tu voz, el extravío romántico de tu mirada azul». He ahí fundidos, en el espacio íntimo del jardín, la luna, símbolo de la poesía, y el azul, el color de lo celeste y de lo transparente, de lo absoluto. Para un pintor como Kandinsky, el movimiento del azul, además de resolver la alternancia día-noche, es a la vez alejamiento y proximidad hacia el propio centro, que atrae al hombre hacia el infinito y despierta en él un deseo de pureza, de sobrenaturalidad. La mujer ideal es una mujer desnuda y la desnudez es un atributo de lo sagrado. ¿No anticipa esta ecuación pureza-desnudez, especialmente visible en los poemas a Blanca de *Las Baladas de primavera*, la posterior asociación de desnudez-poesía?. Poesía desnuda, que se va forjando en la soledad, en la que el poeta queda al fin como en su reino. No es la soledad de Juan Ramón la del intelectual encerrado en su «torre de marfil», sino realidad íntima en la que se fundan el yo y el otro. Por

acoger dentro de sí la totalidad, la soledad se presenta como la forma más perfecta de libertad y transparencias⁸.

Esa soledad, absorción del alma en sí misma, encuentra en la música su modo de expresión más adecuado. No es casual que *soledad*, término que significa privación o carencia de compañía, venga acompañado de una valoración positiva. Así, es calificada de *sonora*, por ser eco o manifestación de la interioridad. La soledad, como estado carencial, adquiere una connotación positiva, de modo análogo a lo que sucede con los sintagmas paradójicos del proceso místico, como «noche *alumbradora*», «fuego *tenebroso*», «música *callada*», «soledad *sonora*», convirtiéndose así en estado poético indispensable para que pueda producirse la unión del alma con lo absoluto. La música, el verbo sonoro, tiene la misión de expresar la intimidad. Lo que se canta en *La soledad sonora* (1911) es el amor ideal de la mujer soñado tantas veces por el poeta: sensualmente evocado, musicalmente melancólico. Amor, música y melancolía son las coordenadas que sostienen el libro, que no en pocas cosas nos hace recordar los poemas de otros libros afines (*Elegías*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto*...). Escrito en el recogimiento de «la blanca maravilla», en el retiro del lugar natural, entra la palabra en la soledad del poeta y va en busca de una pérdida inocencia. Pues que el hombre, escindido entre ser y realidad, tiene que salir en busca del otro, identificarse en su sueño de amor imposible, tal como sucede en el poema XII de la primera parte:

Agua verde y dormida, que no quieres ninguna
gloria, que has desdeñado ser fiesta y catarata,
que cuando te acarician los ojos de la luna
te llenas toda de pensamientos de plata...

- 5 Agua limpia y callada del remanso doliente,
que has despreciado el brillo del triunfo sonoro,
que cuando te penetra el sol dulce y caliente,
te llenas toda de pensamientos de oro...

- 10 Triste y profunda eres, lo mismo que mi alma;
a tu sombra han venido a pensar los dolores,
y brotan, en la plácida delicia de tu calma,
los más puros ensueños y las más bellas flores...

El lenguaje del poema tiene por objeto expresar esa identificación entre el agua y el alma del poeta. A partir de ella se construye el poema según las formas musicales de la regularidad y de la simetría. Y así domina el paralelismo estrófico, la equivalencia sintáctico-semántica de frases y sintagmas, la adjetivación anímica aplicada a un mismo símbolo central: el agua. Cerca del agua dormida y silenciosa la imaginación profundiza.

Curiosamente, el símbolo de las aguas es también símbolo central en la poesía de San Juan de la Cruz y se mantiene en la de Juan Ramón Jiménez,

⁸ Entre estas dos nociones extremas de soledad y comunión se mueve toda poesía. Véase, en tal sentido, el ensayo de Octavio Paz, «Poesía de soledad y poesía de comunión», en *Primeras letras* (1931-1943), Seix Barral, Barcelona, 1988, pp. 291-203.

Para esta configuración de la soledad como estado poético que facilita la comunicación con la realidad, es también importante el ensayo de Gullón, «Juan Ramón en su laberinto», *Insula*, núms. 128-129, p. 3.

⁹ El simbolismo de la mariposa está fundado en su metamorfosis. De la vida a la muerte, el hombre sigue el ciclo de la mariposa y, en la simbólica cristiana, la mariposa es el alma desembarazada de su envoltura carnal. Para Ralph Metzner, «La oruga que se metamorfosea en mariposa ha sido uno de los símbolos más duraderos de la transformación humana», en *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Kairós, Barcelona, 1988, p. 32).

La mariposa blanca, símbolo de resurrección, aparece dentro de la obra en lugares muy precisos: al principio, en el capítulo II («Mariposas blancas») y al final del ciclo poético en el capítulo CXXXV («Melancolía»), después de la muerte del animal.

¹⁰ La soledad es aquí una manifestación de lo entrañable. Positiva soledad abierta a la naturaleza o a la infancia, a un lenguaje no determinado por contenidos previstos, que da paso a la libre fluidez del universo. Todo en él, la unidad del conjunto, la tersura de la prosa, el ritmo natural, el valor simbólico de las imágenes, es fruto de esta soledad transparente y solidaria.

Véase el artículo de Julián Marías, «Platero y yo o la soledad comunicada», revista *La Torre*, Río Piedras (Puerto Rico), año V, núms. 19-20, 1957; ahora reproducido en Juan Ramón Jiménez, serie «El escritor y la crítica», Opus cit., pp. 197-207.

siempre fiel a la visión simbólica. La inmersión en las aguas es descenso al fondo de la propia conciencia, que no tiene nada de extenso ni de fijo. Esa completa desaparición de la extensión total, que en la música se realiza, conserva todavía algo de aquella identidad sagrada de ser y realidad. El sueño de las aguas traduce el sueño indiviso del origen. Y es que la palabra, como el agua, corre naturalmente.

La función principal de la poesía es la transformarnos. La transformación poética exige una mirada hacia la propia conciencia, hacia uno mismo. Este tipo de transformación profunda, que empieza a configurarse en *La soledad sonora* y en la que se encuentran implicados tantos poemas de *Laberinto* (1913), pues la entrada en el laberinto es siempre una aventura interior, alcanza una de sus mayores posibilidades expresivas en *Platero y yo* (1914). Asumida aquí la soledad como clave de la creación poética, no aleja al poeta de la realidad, sino que le facilita el contacto entrañable con ella. Esa relación implica un cambio, una transformación. Transformar significa hacer que algo sea diferente y la relación del poeta con el animal lo es. El tema de este libro es la transformación progresiva, que lleva de la separación a la unidad. La transformación viene aquí representada por la mariposa, símbolo del alma de Platero⁹.

A lo largo del libro el poeta se identifica de tal modo con el inolvidable borriquillo que, al final, una vez desaparecido, queda la mariposa indestructible en su levedad: «Y, cual contestando mi pregunta, una leve mariposa blanca, que antes no había visto, revolaba insistentemente, igual que un alma, de lirio en lirio...». Se podría decir que la mariposa, símbolo de renacimiento, tiende a irse desde la raíz oscura hacia arriba, hacia la luz. Y eso es la palabra poética: un cuerpo hacia la luz. No es que este símbolo agote por sí solo el significado del libro, pero sí que en él nos dejó el poeta su sueño de transformación humana y poética. Mientras alrededor suyo desfila todo un mundo de elementos extraños, Platero y el poeta permanecen en la soledad, el orden sacro que la poesía invoca y que sostiene la significación del conjunto¹⁰.

Si tomamos la fecha de 1917 como *annus mirabilis* en la evolución juanramoniana, es evidente que *Sonetos espirituales*, libro de 1914-1915, y *Estío* (1916) culminan la depuración modernista y anuncian la posterior desnudez. Ambos libros, junto con el inédito *Monumento de amor*, se conciben y escriben durante el noviazgo de Juan Ramón con Zenobia. Quiere ello decir que toda esa dialéctica entre el amor carnal y el amor espiritual está presente a lo largo del libro. Además, esa dialéctica tiene una clara formulación poética, porque se trata de alojar desde la forma limitada del soneto una experiencia amorosa que la rebasa ampliamente, de hacer inmortal desde la finitud de sus catorce versos un anhelar infinito, «esta ansia pura», como se

dice en el soneto-prólogo del libro. Y para acabar con el antagonismo entre lo físico y lo espiritual, ente la carne y el espíritu, lo primero que hace el poeta es adelgazar la expresión. Muestras significativas de este adelgazamiento son los sonetos «Muro con rosa», «Al mar anochecido» y «Hombre solo», especialmente el segundo por la aparición del mar como símbolo clave en su poética, aunque el nuevo amor que la amada inspira en el poeta alcanza una alta dimensión de espiritualidad en el soneto «Mujer celeste»

Trocada en blanco toda la hermosura
con que ensombreces la naturaleza,
te elevaré a la clara fortaleza,
torre de mi ilusión y mi locura.

- 5 Allí, cándida rosa, estrella pura,
me dejarás jugar con tu belleza...
Con cerrar bien los ojos, mi tristeza
reirá, pasado infiel de mi ventura.

- 10 Mi vivir duro así, será el mal sueño
del breve día; en mi nocturno largo,
será el mal sueño tu crúel olvido;

desnuda en lo ideal, seré tu dueño;
se derramará abril por mi letargo
y creeré que nunca has existido.

En este soneto, la reflexión teórica está inserta en la propia práctica artística y el lenguaje poético se pone al servicio de la belleza ideal. El color blanco, símbolo de la pureza, responde a la prioridad que en el lenguaje del poema se concede a la *belleza esencial*, que es siempre superior a la material. La desnudez, símbolo del ideal a alcanzar, ocupa el centro de atención del poeta: «*desnuda en lo ideal*, seré tu dueño».

Para Juan Ramón, pues, la recurrencia al blanco y a la desnudez contribuye a alcanzar la belleza ideal. El ansia de la posesión amorosa entrafía el anhelo de la belleza ideal. La representación visual de la belleza («cándida rosa, estrella pura») se convierte en el objetivo prioritario. La búsqueda de la idealidad y la búsqueda de la expresión convergen en la desnudez, ya que desnudar algo equivale a espiritualizarlo, a hacerlo inmortal¹¹.

Al mismo momento de los *Sonetos espirituales*, aunque de tono y estilo distintos, pertenece *Estío*. La tendencia del poeta a resaltar el lado espiritual, le lleva a hablar con levedad e inquietud, pues que la espera es signo de lo religioso. Es en el vacío transparente de la espera donde se borra toda significación determinada y el lenguaje se despliega indefinidamente. Para un alma de síntesis total como la de Juan Ramón, el sueño de vuelo es la síntesis del descenso y del ascenso, doble movimiento que también se cumple en la creación poética, según revela este breve e intenso poema:

¹¹ Sonetos espirituales (1917) no ha sido un libro excesivamente estudiado. Entre los trabajos más recientes caben destacar los de Nancy B. Mandlove, «The ordering of experience. A study of Juan Ramón Jiménez's Sonetos espirituales», *Hispania*, 63, diciembre de 1980, pp. 666-673; y Gregorio Torres Nebrera, «Lectura de los Sonetos espirituales», en Juan Ramón Jiménez en su centenario, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1981, pp. 231-258.

Del cielo baja al corazón,
como un pájaro, el vuelo.
La divina emoción
lo hace volver —¡Oh inspiración!—
como un pájaro, al cielo.

Lo espiritual busca lo alto. Como ocurre en la poética de Shelley, a quien se cita explícitamente al comienzo del libro, el lenguaje del poema cumple una función de aligeramiento. Todas las imágenes no tienen sino un centro de referencia: «la divina emoción». Ella es la que alimenta el sueño del poeta, su inspiración, la que «hace volver el vuelo al cielo». No es posible aproximarse a ella sin participar en una subida, en una ascensión. En el orden de la experiencia religiosa, la imaginación tiende hacia el arquetipo, a volver al momento primero, a repetir lo que ha sido en el *principio*. Lo inmortal en *Sonetos* es el movimiento del espíritu hacia el origen¹².

De la producción poética queda, fundamentalmente, su *Diario de un poeta recién casado* (1917), que inaugura por sí mismo una nueva época gracias al ahondamiento y exactitud de su lenguaje. Lo más objetivo del *Diario* es lo referente a las impresiones y anotaciones del viaje, pero se trata de un viaje interior, de una odisea de la conciencia. Es la conciencia del poeta la que descubre la esencia del universo y se apropia de ella. Esta apropiación intelectual, sostenida en el *Diario* por la intimidad y el orden, adquiere «verdadera profundidad» en la parte II, de la que destaca este bello singular poema

CIELO

- Te tenía olvidado,
cielo, y no eras
más que un vago existir de luz,
visto —sin nombre—
5 por mis cansados ojos indolentes.
Y aparecías, entre las palabras
perezosas y desesperanzadas del viajero,
como en breves lagunas repetidas
de un paisaje de agua visto en sueños...
10 Hoy te he mirado lentamente,
y te has ido elevando hasta tu nombre.

¿Qué nos quiere decir aquí el poeta? El trato con el nombre es el trato con lo real, con lo absoluto. Al olvido del cielo, a la pérdida del sentido religioso, corresponde una trivialización del lenguaje. Del pasado vamos al presente, del simple «Te tenía olvidado» al progresivo «te has ido elevando hasta tu nombre», que incide en la mirada *lenta* del verso anterior. Esa mirada profunda de la conciencia es la que permite redescubrir *el cielo*, el origen perdido. Quiere esto decir que bajo las palabras del poema se

¹² La imagen del pájaro es una imagen poética. Lo que es bello en el pájaro es el vuelo. El que busca la belleza esencial aligera su palabra, disminuye su resistencia. El sueño de vuelo traduce el deseo de lo puro. Puede decirse que ese movimiento de luminoso aleteo es lo que verdaderamente crea la concentración necesaria para aprehender lo esencial. Véase lo que Gullón dice de este poema en Estudios sobre Juan Ramón Jiménez; Losada, Buenos Aires, 1960, p. 125.

esconde la palabra única, el nombre del dios. Todo lenguaje nace de un nombre y ese nombre se manifiesta en él por ocultación. Es claro que el poeta recurre aquí a un lenguaje específicamente religioso: el poema reproduce el paso del nombre a las palabras y el retorno de éstas a la sola unidad del nombre. Y tal vez sea ese el sentido último de la poesía: recuperar la unidad del nombre a través de la palabra. Sería imposible reproducir aquí toda esa mezcla de voces y registros de un libro anclado siempre en la conciencia, de la que el símbolo polivalente del mar sería una de sus mejores expresiones, pero acaso su sentido último apunte directamente a la captación de los nombres y a la experiencia de los nombres. El nombre solo basta para estar en la realidad¹³.

Lo singular de cualquier diario es el difícil equilibrio entre noticia y meditación. La intimidad de la relación personal con las circunstancias, la dimensión interior para la estimación de lo auténticamente vivo, es lo que prevalece en el *Diario*, que Juan Ramón consideraba su mejor libro. Si el poeta no hubiera disuelto enteramente el mundo en sí mismo, permanecería sometido a la necesidad. Sólo en el fondo del alma la palabra escapa a cualquier representación y se desarrolla a partir de sí misma. De esa soledad interior brotan directamente dos obras mayores: *Eternidades* (1918) y *Belleza* (1923). La actitud poética nunca es evasiva; al contrario, el poeta debe aprender a tener un desierto interior, a penetrar a través de las cosas y a aprehender ahí dentro lo esencial, que es eterno. Lo interior es signo de posesión total, como ocurre en el poema quinto de *Eternidades*, el famoso poema de «la poesía desnuda»

- Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.
- 5 Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.
- Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
- 10 ...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
- Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
- 15 Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

¹³ Aunque no exista aún una edición crítica del *Diario*, son de gran interés las notas de Sánchez Barbudo, que van al frente de su edición para Labor, Barcelona, 1970, pp.297-303 y las de Gullón para Taurus, Madrid, 1982, pp. 43-46. La mayor parte de la crítica ha subrayado el cambio vital y estético que se produce en el *Diario*, pero tal transformación hay que verla sobre la base de un viaje espiritual en busca de la propia identidad. Esto es lo que subyace en los poemas del mar, que son lo mejor de la obra. El propio Sánchez Barbudo ha hecho un minucioso análisis de los poemas en su estudio *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1962.

Cuando la palabra se libera de su ropaje, reencuentra su unidad perdida. Mas no logrará su liberación si no se desnuda, si no queda «con la túnica/de su inocencia antigua» (vv. 12-13). La desnudez y la túnica, que es de todas las vestimentas la que más se aproxima en su simbolismo al alma, remiten a un contexto sacro. El lenguaje del poema revela la preferencia del poeta por una poesía pura y desnuda. Pero hay algo más que una autobiografía lírica o la exposición de un ideal estático. La lógica interna del poema, que nos lleva de la pureza a la desnudez, no es cronológica, sino fenomenológica. La mirada interior es contemplativa, por eso basta contemplar algo para saber unirse a ello y alcanzarlo. La pasividad, y no la afirmación, es la consecuencia natural de esa actitud contemplativa. Ante esa mujer que realiza el acto de desnudarse («Mas se fue desnudando»), el sujeto es pasivo espectador, lo cual rompe cualquier intencionalidad. Ver es tener a distancia. Por la visión el otro se constituye como otro yo mismo y el poema como una metáfora en la que la mujer se hace semejante a la poesía. En esta perspectiva metafórica, Juan Ramón nos propone una nueva consideración del cuerpo erótico como cuerpo poético, de la palabra como mediadora entre la existencia y la esencia¹⁴.

El ansia de eternidad es una manera de vencer el tiempo y la muerte, lo cual se traduce en la construcción de un mundo subjetivizado, en la abundancia de imágenes ideales, que son como el hilo lingüístico de *Eternidades*. El lenguaje poético tiene por objeto fijar artísticamente el ideal inalcanzable. Este ideal de belleza eterna, siempre esquiva ante la palabra, está presente en el ciclo formado por *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía y Belleza*, que viene a ser el desarrollo natural del *Diario de un poeta recién casado*. En el prólogo del *Diario* escribió Juan Ramón que su tarea lírica era «la depuración constante de lo mismo». Esa depuración es la que asegura la supervivencia del poema, su belleza y deseo de eternidad. Por eso, en el antepenúltimo poema de *Piedra y cielo* (1919), la relación íntima del hombre con la mujer y la estética del poeta con la belleza son una y la misma:

¹⁴ Para un análisis fenomenológico de este poema central y emblemático dentro de *Eternidades*, véase el ensayo de Alvaro Sandoval Jofré, «La dialéctica vestido/desnudo en la poesía de Juan Ramón Jiménez», en *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Granada, 1981, pp. 195-213.

Eternidad, belleza
sola, ¡si yo pudiese
en tu corazón único, cantarte,
igual que tú me cantas en el mío,
5 las tardes claras de alegría en paz!

¡Si en tus éstasis últimos,
tú me sintieras dentro,
embriagándote toda,
como me embriagas todo tú!

- 10 ¡Si yo fuese —inefable—,
olor, frescura, música, revuelo
en la infinita primavera pura
de tu interior totalidad sin fin!

De la lectura del poema se deduce una misma conclusión: que la identificación entre la belleza y el deseo de eternidad sólo es posible en lo íntimo, según nos revela el lenguaje («en tu *corazón* único», «tú me sintieras *dentro*», «en la infinita primavera pura/ de tu *interior* totalidad sin fin!»). Ser eterno, inmortal, es, según estos versos, transformar el yo en el mundo y el mundo en yo. Es dentro del lenguaje donde esta transformación se produce, tal como revelan la exclamación y el paréntesis, y es esta transformación la que da sentido a la vida del poeta. Porque la belleza, el deseo de eternidad, lo sentimos en el poema como más íntimo, más totalizador. Esta gradual conquista de la eternidad por la palabra, de lo bello que es eterno en el poema, se cumple igualmente en los libros antológicos *Poesía y Belleza*, que pertenecen al período entre 1917 y 1923.

Una vez que la belleza se ha interiorizado, la actividad creadora no es más que revelación de esa belleza interior. De acuerdo con ello, la identidad entre lo bello y lo eterno obedece a un deseo de trascendencia¹⁵.

Aceptada la belleza como aspiración sagrada del hombre, las formas concretas de la belleza, entre ellas el poema, se presentan como la posibilidad de unión entre el hombre y la naturaleza. Si la naturaleza está en el origen de la belleza, ésta sólo es comprendida en un sentido de totalidad. Es lo que subyace en el poema 7 de *Belleza*:

¡Qué bello este vivir siempre de pie
—¡belleza!—,
para el descanso eterno de un momento!

Se habla aquí de lo bello, deseo por la belleza, esa entera tensión de vida-muerte, que se condicionan mutuamente en el instante del poema. ¿No es lo decisivo para un artista «este vivir siempre de pie/ para del descanso eterno de un momento»? Pues que el poeta, mientras se pueda llamar tal, va descubriéndose conforme obra y da fe de lo que queda en pie. Manteniendo una posición axial, como el árbol o el antiguo orante, el poeta busca restablecer la unidad perdida, por eso trabaja cada día para merecer la muerte, para vivir en la eternidad, ya que lo propio de la vida es resurgir. Rodeado de noche, su voz es la del hombre religioso que necesita de la belleza para sobrevivir. Este es el gran tema de esta breve composición: el sometimiento del hombre ante la belleza.

A partir del *Diario*, la poesía de Juan Ramón se va desnudando en busca de lo absoluto. El progresivo desnudamiento de la palabra, como sucede

¹⁵ En la mayoría de las civilizaciones, la belleza aproxima a los hombres hacia la divinidad. Rafael Argullol nos recuerda: «Por lo general, los hombres han relacionado la búsqueda de un sustrato de lo bello a su deseo de trascendencia. Y ese sustrato, la belleza, se ha vinculado a los anhelos de eternidad, de inmortalidad, de divinidad, de perfección, que los hombres han erigido en motivos fundamentales de sus creencias. Para muchas culturas la belleza, entendida como ese principio visible que rige las formas y llama a las emociones, es identificada como una esencia de lo divino cuyos reflejos sólo esporádicamente entrevén los hombres. La belleza es, entonces, una aspiración sagrada y pertenece al campo de lo mágico y de lo religioso», *Tres miradas sobre el arte*, Ediciones Destino, Barcelona, 1989, p. 14.

en los místicos, es vía de acceso al infinito (eternidad, belleza, dios). La conquista de lo absoluto implica un reconocimiento, el volver a descubrir la antigua unidad indivisa. Alcanzada esa integridad mediante la depuración, el poeta consigue vivir en lo real. La experiencia de la realidad es lo que subyace en los libros de la etapa de plenitud: *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1935), *En el otro costado* (1936-1942), que incluye el gran poema «Espacio», y *Dios deseado y deseante* (1948-1949), cuya primera parte más significativa son los poemas de *Animal de fondo*.

No resulta posible empezar a hablar de estos libros desde la biografía o la historia poética, porque la razón de su permanencia hay que buscarla en la experiencia de haber llevado la palabra hasta las fronteras de una inteligencia general del cosmos, de la que el poeta es el primer conocedor. Sin duda, esta conciencia de plenitud es lo que da sentido a los poemas de *La estación total*, que nos ofrecen siempre una visión del universo¹⁶.

Antes que nada, la poesía destruye la continuidad y crea el instante. Con la síntesis realizada por el instante, el poeta corresponde al universo y reclama la eternidad. Lo absoluto del instante, concentración de todo el universo, es lo que se percibe en dos singulares poemas: «Criatura afortunada» y «Mirlo fiel». En ambos, ese pájaro simboliza el ansia de eternidad, si bien el segundo poema se da un mayor ensanchamiento de la palabra, que es lo propio del lenguaje sagrado:

¹⁶ No sería posible entender estos poemas, verdaderas síntesis, como desarrollo lineales, sino como convergencia de series radiales en el punto central único: la concentración del universo. Podría ser el círculo, símbolo de la totalidad indivisa, el verdadero centro irradiante al que van a dar los distintos fragmentos o poemas, puesto que la unidad de lo disperso se produce por incorporación a un centro. Gilbert Azam ha llegado a hablar, a propósito de este libro, de una estética de lo circular. Véase su estudio *L'oeuvre de Juan Ramón Jiménez*, Université de Toulouse II, 1980, p. 459.

5 Cuando el mirlo, en lo verde nuevo, un día
vuelve, y silba su amor, embriagado,
meciendo su inquietud en fresco de oro,
nos abre, negro, con su rojo pico,
carbón vivificado por su ascua,
un alma de valores armoniosos
mayor que todo nuestro ser.

10 No cabemos, por él, redondos, plenos,
en nuestra fantasía despertada.
(El sol, mayor que el sol,
inflama el mar real o imaginario,
que resplandece entre el azul frondor,
mayor que el mar, que el mar).
15 Las alturas nos vuelcan sus últimos tesoros,
preferimos la tierra donde estamos,
un momento llegamos,
en viento, en ola, en roca, en llama,
al imposible eterno de la vida.

20 La arquitectura etérea, delante,
con los cuatro elementos sorprendidos,
nos abre total, una,
a perspectivas inmanentes,
realidad solitaria de los sueños,
sus embelesadoras galerías.

- 25 La flor mejor se eleva a nuestra boca,
la nube es de mujer,
la fruta seno nos responde sensual.
Y el mirlo canta, huye por lo verde,
y sube, sale por el verde, y silba,
- 30 recanta por lo verde venteante,
libre en la luz y la tersura,
torneado alegremente por el aire,
dueño completo de su placer doble;
entra, vibra silbando, ríe, habla,
- 35 canta... Y ensancha con su canto
la hora parada de la estación viva,
y nos hace la vida suficiente.
- ¡Eternidad, hora ensanchada,
paraíso de lustror único, abierto
- 40 a nosotros mayores, pensativos,
por un ser diminuto que se ensancha!
¡Primavera, absoluta primavera,
cuando el mirlo ejemplar, una mañana,
enloquece de amor entre lo verde!

Con el mirlo abandonamos lo real e ingresamos en el reino de lo imaginario, donde a lo inmanente se une lo trascendente. El canto del mirlo, lo mismo que la palabra del poeta, cumple la acción de la palabra sagrada de abrir un espacio («nos abre», «Y ensancha», «ser diminuto que se ensancha»), de entrar en contacto con la realidad. Y así la palabra poética da lugar a todo lo nacido («al imposible eterno de la vida»), puesto todo lo nacido tiende hacia ella. En virtud de esa apertura a lo trascendente, puede la palabra conocer el sentimiento de eternidad que habita en uno y puede el poeta ser fiel a ella. Esto lo sabe el poeta y así lo anuncia en el título: «Mirlo fiel». El poeta rompe con todo lo que le limita, pero es fiel a la poesía en cuanto experiencia.

La experiencia de la totalidad, la que el poeta intentó capturar en sus últimos años, es resultado de un lento transcenderse a sí mismo. Y la transcendencia engendra la transparencia, una claridad que nace del sacrificio. A fuerza de aceptar su no ser, llega el poeta a formar parte de la realidad. Esta identidad de ser y realidad, que se alcanza al final de un prolongado despojamiento, se verifica en «La transparencia, dios, la transparencia», primer poema de *Animal de fondo*

Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire

- 5 No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;

«... enredado conmigo, en lucha hermosa de amor...»



Zenobia y Juan Ramón
en su casa de Hato Rey
(1953)

eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

- 10 Yo nada tengo que purgar.
Toda mi impedimenta
no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
15 en mi eléctrica zona,
como está en el amor el amor lleno.
Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
y la de otros, la de todos,
con forma suma de conciencia;
20 que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible,
y tu esencia está en mí, como mi forma.
- Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,
25 no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingreve.
- Eres la gracia libre,
30 la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
35 el uno al fin, dios ahora sólo en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado.

Desde los himnos del Rig Veda el fuego es considerado como algo sagrado. En la literatura religiosa posterior, se habla del fuego como verdadera experiencia íntima, hasta llegar al fuego místico de la unión con lo divino. La hermosa metáfora «lo mismo / que un fuego con su aire» (vv. 3-4) revela la transformación del hombre por el espíritu divino, que es nuestra más profunda esencia. El alma es purificada, transformada y amada por el fuego de Dios, con el cual llega a estar cada vez más unificada. Los símbolos revelan siempre. El fuego y la luz son símbolos convencionales para significar lo divino. Gracias al símbolo del fuego, la realidad última se hace transparente¹⁷.

El proceso de la oscuridad a la luz es religioso y poético. La iluminación, que es interior, añade la transparencia a la experiencia. El poeta, ser de la luz, ve con la luz la realidad esencial de la unidad, que inunda el cuerpo de la palabra y se vuelve más transparente con ella. Recorrió el camino de la purificación hasta llegar a la unidad simple. La presencia

¹⁷ A luz como reveladora de lo divino ha delicado Mircea Eliade un importante estudio: «Experiencias de la luz mística», Mefistófeles y el andrógino, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 21-97.

En el caso concreto de Juan Ramón, véase el amplio estudio de Ceferino Santos-Escudero, Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez, Gredos, Madrid, 1975, especialmente el capítulo III, pp. 53-101, donde la luz va asociada al solo de dios y sirve para expresar la experiencia poética de lo divino.

divina se deja ver y sentir más en lo que dice, hasta el punto de ser dios quien habla en él y de cesar cualquier interferencia: «pero tú, ahora, / no tienes molde, estás sin molde» (vv. 24-25). Y así, lo que al final queda es la transparencia de la unidad, «la transparencia, dios, la transparencia», la palabra irradiante de belleza.

Al llegar a esa transparencia de la unidad, a ese antes del lenguaje, se percibe, en el ámbito del poema, el universo entero buscando expresarse. La clave de tal alejamiento podría estar en el largo poema *Espacio*, que además de ser una recapitulación de la vida poética de Juan Ramón, concentra en la fluidez de su escritura una visión de totalidad cósmica, a la que tiende por naturaleza la poesía, que salva al mundo nombrándolo. De lo que se trata en este «inmenso poema», como lo calificó Gerardo Diego, es de hacerse uno mismo poesía, de que la poesía hable en uno. Esta elevación de lo personal a lo universal, de la conciencia creadora a la absoluta de Dios, según indica el «Fragmento tercero», implica el vacío interior del corazón donde el infinito mejor se manifiesta. Ya que es allí, en el espacio sagrado de lo íntimo, donde se encuentra la llave de la totalidad¹⁸.

Si algo no es la poesía de Juan Ramón es una evolución lineal. Antes bien se trata de una tejido de recurrencias circulares, temas obsesivos y símbolos persistentes, en el que la palabra va desnudándose hasta transformarse en pura creación. El aprendizaje de esa desnudez sería así complementario de la necesidad de conciencia interior. Palabra íntima y desnuda de artificios, esencial, verdadera y bella. Este ideal de desnudez asociado a la pureza, que se intensifica a partir de 1906, es propio del hombre religioso, que tiende siempre a volver al origen, a lo real. Desde el relato sagrado del Génesis, el hombre está siempre buscando la sombra del paraíso. La poesía invoca el orden sagrado. A ella le corresponde restablecer la comunión entre los hombres, la antigua unidad perdida. Para alcanzarla tiene la palabra que ir desnudándose, puliéndose, adelgazándose. Toda la obra poética de Juan Ramón, y no sólo la etapa de plenitud o los poemas inéditos, tiene la inocencia de la mirada hacia la unión con lo divino. El mismo lo señala en las notas a *Animal de fondo*: «No es que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado». Su constante corregir a nombre de la perfección va en contra de cualquier ruptura y afirma la unidad de su evolución poética. Es la unidad del origen la que radica en esa mirada inocente. Esa inocencia primera es la que sigue suministrando la sustancia de la poesía.

¹⁸ El propio Juan Ramón aludió a esta infinitud de *Espacio*: «El poema quiere ser algo también de horizontes ilimitados, sin obstáculos; dar la impresión de que podría seguir sin fin, continuadamente», *Conversaciones con Juan Ramón*, *Opus cit.*, p. 149.

No puede entrar ahora en el análisis íntegro del poema. Véase, al respecto, la edición de Aurora de Albornoz, Editora Nacional, Madrid, 1982; y el estudio de María Teresa Font, *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón*, Insula, Madrid, 1972.

Armando López Castro

Eliot, Cernuda y Alberti: la ciudad vacía

Para Derek Harris y Adolfo Sotelo, con amistad

Cuando Rafael Alberti en su libro *Sobre los ángeles* y Luis Cernuda en *Un río, un amor*, ambos publicados en 1929, presentaban los tópicos del hombre vacío en el marco de la metrópolis moderna, estaban los dos poetas de la generación del 27 (también presente en García Lorca: *Poeta en Nueva York*), empleando unos lugares comunes que ya desarrolló T.S. Eliot en *The Waste Land* (1922) y *The Hollow Men* (1925). El poeta o el hombre, aparecía descrito como un mero cuerpo hueco, vacío de ideales espirituales producto de sus crisis personales y existenciales, con un tremendo sentimiento de angustia y desolación interior e inserto dentro del ambiente de un nuevo espacio urbano: el de la ciudad moderna caracterizada como tierra estéril y muerta.

Estos tópicos que representan claramente la conciencia del malestar de la época (la primera mitad del siglo XX), están también presentes en los poetas surrealistas franceses y, con anterioridad, en el fondo común de la modernidad estética que desarrolló, por ejemplo, Charles Baudelaire en sus *Fleurs du Mal*, donde aparecen ya esas nuevas relaciones del poeta con la ciudad deshumanizada y alienante.

Algunos rasgos de estos temas hallan, sin embargo, su raíz más profunda dentro de la tradición occidental, remontándose por ejemplo al mito del Santo Grial y la tierra estéril de la literatura medieval o el cuerpo como templo o cuerpo deshabitado de la poesía barroca.

Hasta ahora los estudios críticos no afirmaban de forma tajante una influencia directa y concreta de estos tópicos que desarrolló T.S. Eliot, en Rafael Alberti y Luis Cernuda en el momento en que escribieron sus respectivos libros, aunque sí se ha remarcado el magisterio posterior que el primero ejerció en Luis Cernuda.

El paralelismo entre los poetas en el empleo y caracterización del hombre moderno como cuerpo vacío inmerso en la ciudad, es clara y coincidente,

así como el fondo común que les influye y la situación de crisis y desolación existencial que les condiciona. Trabajos más recientes —el del eminente hispanista británico Derek Harris (1989)¹— han contribuido a clarificar y señalar una posible influencia directa de estos tópicos eliotianos en torno al hombre hueco en los poetas del veintisiete, sobre todo, en Luis Cernuda, por una posible vía francesa: el conocimiento de estos poetas de la versión francesa del poema *The Hollow Men* de T.S. Eliot realizada por St. John Perse y publicada en la revista francesa *Commerce*, como muy bien indica Derek Harris:

Cernuda, y seguramente otros, conocieron fragmentariamente por lo menos, el poema de Eliot en la traducción / adaptación francesa de St. John Perse publicada en *Commerce*, revista bien conocida en España. Guillen solía llegar a las tertulias madrileñas con el último número de la revista en la mano. Lo curioso es que en la traducción francesa no figura el título del poema, y así no puede ser la fuente, directa por lo menos, de la imagen del «hombre vacío». Pero desde luego no se puede descartar la posibilidad de que el poema de Eliot se comentara en su totalidad en las tertulias a base del interés despertado seguramente por la publicación en *Commerce*.²

Son numerosos y excelentes los estudios que sobre la influencia de la poesía inglesa en Luis Cernuda se han realizado, sobre todo, atendiendo a su exilio en el Reino Unido; entre los más importantes trabajos destacan los de Martínez Nadal, Derek Harris, Agustín Delgado, Philip Silver y Brian Hughes³, coincidiendo todos en que el magisterio no es solamente de índole poética, sino, también, crítico y estético. Hay en Cernuda una preocupación por las lenguas y por la poesía de los escritores extranjeros; al principio sintió la atracción por la lengua y literatura francesa: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Reverdy, Gide o los poetas surrealistas; sin embargo, es en su etapa madrileña (1929-1936), cuando su interés aumenta por las literaturas anglogermánicas⁴, motivación que se acentuará en el

¹ Harris, Derek, «Cernuda's «Ready-Mades»: Surrealism, Plagiarism, Romanticism», en *The World and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. (Ed. Salvador Jiménez), Associated University Presses, 1989.

² Idea sugerida por Derek Harris en carta personal (1990). Existe una traducción española de la poesía de T.S. Eliot en 1930 realizada por el portorriqueño

Ángel Flores. Sin embargo por la fecha de aparición y desconocimiento del libro no influyó directamente en nuestros poetas.

³ Véase por ejemplo: Martínez Nadal, R. Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El Hombre y sus temas, (Madrid: Hiperión, 1983); Harris, Derek, Luis Cernuda: A Study of the Poetry (London: Támesis Books, 1971); Delgado, A. La poética de Luis Cernu-

da, (Madrid: Editora Nacional, 1975). Silver, Ph. Luis Cernuda. El poeta en su leyenda. (Madrid: Alfaguara, 1972). Hughes, B. Luis Cernuda and the Modern English Poets, (Alicante: Universidad, 1988).

⁴ Consúltese Adell, A. «El panteísmo esencial de Luis Cernuda», *INSULA*, n° 310, (1972). El mismo Cernuda dijo al respecto de dicha influencia: «Ese efecto de la lectura de los poe-

tas ingleses acaso fuera más bien uno acumulativo o de conjunto que eso debo añadir como Shakespeare me pareció entonces, y así me parecía siempre, como poeta que no tiene igual en otra literatura moderna; acaso represente para mí lo que Dante representa para algunos poetas ingleses, completando en éstos, poetas nórdicos, lo que Shakespeare complementa en mí, poeta meridional, aun-

exilio de Gran Bretaña, cuando recibe la influencia de la poesía inglesa de forma más directa, marcando, por ejemplo, el estilo poético de *Invocaciones* y *Las Nubes*, libro que escribió y terminó en Glasgow, trabajando de lector de español en dicha universidad.

La influencia de la literatura anglosajona será predominante desde entonces, caracterizándose no sólo por las nuevas fuentes de inspiración sino, sobre todo, por nuevas formas de expresión: sufrirá una sucesiva relegación de las técnicas e imágenes surrealistas basadas en la metáfora, por el predominio de un estilo discursivo y la relevante importancia que el ritmo y la cadencia adquieren en el poema⁵.

La toma de contacto con la poesía inglesa coincide con su momento de madurez y Cernuda adquiere así, un tono mucho más objetivo y dramático; ciertos temas e imágenes reflejan la impresión que de poetas como Browning, Yeats o Eliot, ejercieron sobre él.

Luis Cernuda sintió siempre una gran admiración por T.S. Eliot, aunque después de la negativa del poeta angloamericano de publicar unos poemas suyos en la prestigiosa editorial Faber & Faber, se refiriera siempre a Mr. Eliot con tono adverso y burlón (relación estudiada por Martínez Nadal); sin embargo, el autor de *The Waste Land* ejerció un profundo magisterio estético sobre el poeta sevillano, en la percepción crítica y consideración de la tradición literaria⁶; por lo tanto, aunque no podemos asegurar de forma tajante, un influjo temprano y directo de T.S. Eliot en *Un río un amor* (1929), tenemos los suficientes indicios para constatar dicho bagaje literario: desde las indicaciones del propio poeta del veintisiete que asegura haberlo leído de joven⁷, hasta el conocimiento y transmisión de los tópicos eliotianos de los hombres vacíos por vía francesa como señaló Derek Harris.

T.S. Eliot y Luis Cernuda coinciden en la experiencia de atravesar una etapa de crisis espiritual personal y de malestar frente a la nueva vida en la ciudad que se traduce en una situación existencial de aislamiento y soledad, la quiebra de unos ideales o deseos, la sórdida experiencia de vivir en la metrópolis moderna; en ambos se trasfigura un tono melancólico con un trasfondo real y simbólico, sobre todo, en *The Waste Land* (1922), donde se refleja una preocupación por la naturaleza fragmentaria del presente y la continuidad de una significativa tradición pasada —constatable en las numerosas referencias y alusiones literarias y religiosas— el trabajar con «un montón de imágenes rotas», ejemplo del caos del mundo presente y de la incapacidad del poeta de aprehender la fugitiva realidad. Estos síntomas y rasgos aparecen ya en poetas simbolistas y surrealistas franceses. Es revelador que también ambos poetas tengan en común la admiración por los clásicos: desde Dante a los metafísicos, llegando a

que entre Dante y Shakespeare no haya otra correlación que la de su grandeza respectiva. Al mismo tiempo que a los poetas leía a los críticos de la poesía que en Inglaterra son bastantes y de importancia excepcional: las Vidas de los poetas, del Dr. Johnson, la Biographia Literaria, de Coleridge, las Cartas de Keats, los ensayos de Arnold y Eliot. Me interesaba ya el camino que habían seguido los poetas ingleses para llegar a estos poemas que iba conociendo, así como lo que pensaron acerca de la poesía y las cuestiones concernientes a ella.» Cernuda, Luis. Prosa Completa, (Barcelona: Barral Editores, 1975), p. 923.

⁵ Brian Hughes (1989) estudió ese cambio de estilo y el mismo Cernuda confirmó ese abandono del uso de la metáfora como una de las características de su generación, Op. Cit., (p. 923).

⁶ Véase: Octavio Paz, «La palabra edificante», en Los signos en rotación, (1971; rpt. Madrid: Alianza, 1983), p. 138.

⁷ Véase su Prosa completa, (1975) donde señala: «La noticia ha de interesar a algunos, sobre todo a aquellos de nosotros cuya juventud coincidió con los años siguientes a la guerra primera mundial; el nombre de Rilke, juntamente con los de otros escritores de dicha época (Gide, Proust, Eliot, Joyce), debe todavía evocar en nuestra memoria, más o menos, la misma sorpresa mágica que sentimos entonces al

enfrentarnos con las Elegías de Duino; sorpresa equivalente a la sentida frente a otras obras diferentes, decisivas para nuestra juventud, aparecidas en tales años: A la recherche du temps perdu, The Waste Land, Les faux monnayeurs, Ulysses.» (p. 849)

⁸ Edmund Wilson señala que esa influencia es determinante en Eliot. Wilson, Edmund, Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930, (Glasgow: Collins, 1962), p. 82.

⁹ Véase Cleanth Brooks, «The Waste Land. Critique of the Myth», en Ed. Cox & Arnold, T.S. Eliot The Waste Land (Selection of Critical Essays), (Glasgow: Mac Millan, 1968).

Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, etc (T.S. Eliot prestará especial atención a Tristan Corbière y Jules Laforgue, de éste último adquiere el tono irónico-conversacional⁸).

En *The Waste Land* se reiteran los temas en torno al vacío interior, la esterilidad de la civilización actual, la frustración, el absurdo de la vida y las relaciones humanas, la tensión entre vida y muerte, etc; dentro de un espacio simbólico que es la ciudad con las convenciones sociales que oprimen a los dos poetas y los retraen hacia la soledad y exilio interior. Eliot arremetió contra el vacío y las absurdas relaciones de la sociedad puritana inglesa, Cernuda también se vio oprimido por la sociedad urbana de leyes y convenciones cohibidoras de la libertad del individuo; por eso se ve la ciudad como una tierra estéril, deshumanizada y vacía de ideales.

El tópico de la tierra baldía o muerta no es nuevo en la literatura; se puede rastrear desde los escritos religiosos cristianos hasta antiguas leyendas. Cleanth Brooks (1968) estudió cómo T.S. Eliot se vio influido por el libro de leyendas *From Ritual to Romance* de Jessie Weston, además del mito del Santo Grial de la literatura medieval⁹.

Estos poemas de T.S. Eliot coinciden con los poemas de Cernuda *Un río, un amor* y de Alberti *Sobre los ángeles* (ambos 1929), en ser libros de experiencias de crisis y desamparo existencial, asomando el fondo trágico de la vida humana con la ciudad como marco de sus vivencias: anonimato, pasividad paralizante, fealdad, oscuridad, deshumanización y vaciedad espiritual; nuestros poetas concuerdan en la expresión y en el empleo de algunos símbolos que indican oquedad y angustia, en las imágenes de destrucción y desolación que connotan pérdida, fin de una etapa y visiones que sugieren destrucción de la vida y agonía: caída de sombras, ciudades que se derrumban, mundo en escombros, cuerpos vacíos, ahogados y muertos, ciudades nebulosas e irreales, etc. Las obras representan una biografía espiritual, drama interior de nostalgia y angustia por un mundo perdido, disolución personal y conflicto de fuerzas opuestas en una visión pesimista de lo humano; pero también presentan, al final de sus libros, una nota de resignación interior o una leve esperanza —*the hope only*— ya sea de fe, amor o un triste ángel superviviente y alicortado.

T.S. Eliot evolucionará hacia asideros morales afincados en el mito del pasado o valores religiosos y monárquicos del anglicanismo conservador, mientras que Cernuda y Alberti militarán en el Partido Comunista, viendo en la solidaridad y en la creencia de unos ideales, la salida a sus crisis individuales con la afirmación de su personalidad.

La influencia de Eliot en Cernuda y Alberti por vía francesa, es una vertiente a tener en cuenta, pero también los tres poetas pueden coincidir en el tópico partiendo de una misma tradición cultural que abarcaría desde

el conocimiento de la lírica cortés y religiosa, pasando por los poetas barrocos de carácter metafísico (John Donne o Quevedo) y los poetas románticos, hasta llegar a Baudelaire y los surrealistas franceses con sus imágenes de malestar de la civilización moderna. Desde luego la lectura y ejemplo de Baudelaire, primer poeta de la modernidad, es clave para expresar una nueva concepción estética basada en las experiencias de angustia y desamparo, en el marco de la metrópolis moderna. Cernuda lo conocía perfectamente cuando cita a éste y a Eliot al tratar la situación del poeta en la vida moderna¹⁰. En ese intento, casi desesperado, por recopilar la fragmentalidad de la fugaz realidad presente —el tiempo— los poetas insertan destellos vivenciales; en otro plano, el literario, las experiencias del lector, que ve en los versos o epígrafes de una tradición clásica el asidero; de este modo, es sintomático que T.S. Eliot en sus poemas incluya citas —entre otras referencias— del *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (ese *Horror, horror*), novela que es también una profunda reflexión y crítica sobre los falsos valores de la civilización occidental (además ambas obras son un viaje hacia la propia experiencia y meditación sobre la existencia humana, viaje realizado en completa soledad, como los visionarios románticos, pero al revés de ellos, el descubrimiento final no es la belleza ideal, sino el horror y la amarga verdad, conscientes de que un paraíso se ha perdido —llámese fe, ideales, amor, Edén o juventud— en el caos y angustia del mundo moderno).

La ciudad moderna es símbolo de decadencia e infierno existencial del hombre, adquiere proporciones apocalípticas. Los poetas son expulsados de su paraíso personal y se ven obligados a «deambular» en una especie de «infierno» humano colectivo.

Este espacio está definido con los términos de esterilidad e irrealidad. Eliot y Baudelaire coinciden en el uso de algunas imágenes y símbolos para su descripción; así, en Baudelaire ya aparecía la metrópolis urbana como un nuevo lugar estético donde el poeta recogía destellos de la fragmentalidad, de las cosas y de la fugacidad del presente, *habitat* donde el vate tenía que adoptar distintas máscaras para sobrevivir: héroe, *flâneur*, *dandy*, marginal, gladiador, etc; mientras buscaba la epifanía o recreación del instante eterno en esa transitoria y trepidante vida moderna. En *Les Fleurs du Mal*, la ciudad aparecía con todo su submundo y el mismo Baudelaire descubría cómo multitud y soledad son sinónimos y términos intercambiables en el anonimato de la metrópolis contemporánea:

Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut,

¹⁰ Cernuda en un ensayo sobre Guillén recogido en sus *Prosas Completas* (1975) señala: «Baudelaire fue en efecto el primer poeta de la vida moderna(...) El secreto de ello, como escribe T.S. Eliot, estudiando precisamente la obra de Baudelaire, es que la modernidad no consiste sólo en el uso de la imaginaria de la vida sórdida en una gran metrópolis, sino en la elevación de esa imaginaria a la intensidad primera, presentándola tal como es, y sin embargo, haciendo que represente mucho más de lo que es» (p. 434).

dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente...¹¹.

El descubrimiento de la multitud significó anonimato y soledad, pero también nuevas experiencias y perspectivas: cuanto más cerca es sentida la ciudad, más irreal parece. Algunos poemas de Baudelaire anticipan imágenes y temas que luego encontramos en Eliot¹²; por ejemplo, en «Le Cygne» aparece la comparación de las imágenes del pasado con el presente estéril, siendo el río el punto de encuentro y contraste entre dos épocas: el viejo París bohemio donde se confundían los ciudadanos y se mezclaban diversas experiencias en el laberinto de sus callejas, frente al París moderno, la ciudad burguesa de las exposiciones universales y espíritu financiero que sufre las reformas urbanas de Haussmann con su ideal de anchas y largas series de calles.

En el río confluyen el pasado esplendoroso y el sórdido presente; también en la tercera parte de *The Waste Land*, «The Fire Sermon», T.S. Eliot se recrea en dicho motivo, símbolo eterno de la vida fluyente, lugar de reunión de dos tiempos que chocan nostálgicamente y que el poeta presenta al describir los detritus de la sociedad moderna: botellas vacías, papeles de bocadillos, colillas, etc —mientras que con ironía exclama: «las ninfas se han ido»—, el río sirve de escenario para recordar el pasado imperial isabelino y, a la vez, (como en el poema de Baudelaire) señalar el tema de la esterilidad de la vida presente¹³.

¹¹ Baudelaire, Charles, «Les Foules», en *Petits poèmes en prose, Oeuvres complètes*, (París: Du Seuil, 1988), p.155.

¹² Esta influencia ha sido señalada por G.M. Hyde en un magnífico ensayo titulado «The Poetry of the City» incluido en *Modernism 1890-1930*, Ed. by Malcolm Bradbury & James McFarlane, (London: Penguin Books, 1983), y donde indica esta anticipación de Baudelaire a los temas de Eliot. Hay que señalar que la rela-

ción de Baudelaire con la ciudad moderna ha sido estudiada magníficamente por Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, (Madrid: Taurus, 1980), donde se apunta que el tema de la multitud ya fue tratado por Edgar Allan Poe en su cuento «El hombre de las multitudes».

¹³ Con respecto al poema de Eliot tendríamos que señalar que David Craig, en «The Defeatism of The Waste Land», en T.S. Eliot *The Waste Land*, Selection of Critical Es-

says, (Glasgow: Mac Millan, 1968), incide en este significado: «the poet's meaning is clear: modern civilisation does nothing but spoil what was once gracious, lovely, ceremonious, and natural» (p. 204), y Cleanth Brooks (1968) intuye además la presencia del tema de la esterilidad del amor: «Elizabeth in the presence of the Spaniard De Quadra, though negotiations were going on for a Spanish marriage, «went so far that Lord Robert at last said, as

I (De Quadra was a bishop) was on the spot there was no reason why they should not be married if the queen please». The passage has a sort of double function. It reinforces the general contrast between Elizabethan magnificence and modern sordiness: in the Elizabethan age love for love's sake has some meaning and therefore some magnificence. But the passage gives something of an opposed effect too: Elizabeth and the typist are alike as well different.» (p. 146).

El motivo del río, punto de encuentro, aparece sintomáticamente en el mismo título de la obra de Luis Cernuda *Un río, un amor*, como ha estudiado Derek Harris (1971), el epígrafe indica una experiencia de amor y la frustración de ese amor; asistimos, pero en otro plano, a la antítesis entre realidad y deseo, entre la angustiosa realidad presente y el pasado nostálgico (el Edén perdido de su Andalucía y su juventud¹⁴).

Los poetas no solamente coinciden en la estructuración de sus poemas basados en el contraste entre pasado y presente, sino también en el empleo de unas mismas imágenes de violencia y en la contraposición entre el bien y el mal o entre pasado mítico y presente estéril. Luis Cernuda en *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* incide nostálgicamente en el tema de la pérdida de la infancia o juventud; deseo (pasado) frente a realidad en el río de la vida, presente sin final que indica el paso del tiempo —una de las preocupaciones cernudianas—, expresando ese estado de parálisis y postración por medio de campos semánticos referidos a la *vacuidad*, *hastío* y *calma* en una constante oposición entre estados de embeleso y de indolencia producto de su soledad.

La ciudad moderna aparece, por lo tanto, como elemento destructor de los valores humanos positivos y de las mismas personas, por eso los poetas proyectan su ideal y amor hacia el pasado mítico o lugares lejanos: en «Le Cygne» de Baudelaire, la negra tísica busca con la mirada los ausentes cocoteros de la ardiente África detrás de la pared de la bruma; Eliot en *The Waste Land*, mira hacia los jardines de Munich donde se tomaba café y se charlaba un rato, o bien rememora a la reina Isabel acompañada de Leicester en sus paseos por el río; y Cernuda en *Un río, un amor*, proyecta su amor hacia lugares lejanos como Daytona o Nevada donde «los caminos de hierro tienen nombre de pájaro».

La esterilidad y el vacío del presente se traducen en estado de parálisis e incapacidad para la acción. Luis Cernuda lo refleja en el poema «Durango»; las composiciones de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* representan una frustración existencial por el vacío amoroso del poeta. El descubrimiento del movimiento surrealista le ayudó en la exploración de sus angustias íntimas y le sirvió de acción liberadora, no solamente de su estilo poético y del lenguaje, sino también vital. Octavio Paz estudió cómo el surrealismo fue verdaderamente un movimiento de rebelión y para Luis Cernuda, un vehículo de expresión de su descontento frente a la sociedad; así mismo lo definió el poeta andaluz en un ensayo sobre su generación poética:

Entre los años 1920 y 1930 (que corresponden cronológicamente con los del crecimiento de esta generación de 1925) se origina y desarrolla en Francia el movimiento

¹⁴ Para el tema del Edén o paraíso perdido en Cernuda consúltese el magnífico libro de Philip Silver, Luis Cernuda. El poeta y su leyenda. (Madrid: Alfaguara, 1972).

literario superrealista. Sería error grave estimarle como otro movimiento literario más entre los que anteriormente habían aparecido, porque de todos ellos el superrealismo fue el único que tuvo razón histórica de existir y contenido intelectual. Y al decir que era un movimiento literario que surgió, es verdad, dentro de la literatura pero que al mismo tiempo iba contra ella. El superrealismo envolvía una protesta total contra la sociedad y contra las bases en que ésta se hallaba sustentada: contra su religión, contra su moral, contra su política; y puesto que la literatura es expresión de un estado de la sociedad, resulta lógico que fuera también contra la literatura. Lo paradójico estaba en que, yendo el superrealismo contra la literatura, como los superrealistas eran mozos de inclinación literaria, su protesta tenía que revestirse forzosamente de formas literarias¹⁵.

Cernuda conocía a los poetas surrealistas franceses, porque durante 1928-9 estuvo de lector en Toulouse y París. Derek Harris (1962) ha señalado que «Cernuda fue el único poeta de su generación que conoció verdadera e íntimamente la poesía francesa de vanguardia de los años 20», haciendo del movimiento una fe de vida y liberación personal según sus exigencias estéticas. El poeta, al seguir el movimiento surrealista, se vio influido por los orígenes románticos del movimiento: visionarios como Gérard de Nerval¹⁶ y su pasión por lo onírico que encontramos en algunos poemas de *Un río, un amor* y, sobre todo, de Isidore Ducasse (Lautréamont) donde ya se pueden encontrar casi todos los elementos que explorarán los surrealistas: la integración del mundo de la imaginación en el de la realidad, los sueños, los estados de paranoia y esquizofrenia, una actitud de rebeldía ante la sociedad, la religión y las instituciones; todo expresado en un estilo y un lenguaje metafórico de fuerte carga violenta, con tendencia a la fantasía y al uso de técnicas como el *collage* y la libre asociación que interesaron al poeta de *Un río, un amor*, igual que otros poetas franceses que emplean metáforas alucinantes para expresar la violencia anímica y la angustia que corroe al poeta; por ejemplo, también destaca el magisterio de Pierre Reverdy, no sólo en su plasticidad de estilo, sino, sobre todo, en esa actitud paralela a la de Rimbaud en *Une Saison en Enfer*: el gusto por descender al infierno, a lo desconocido, igual que un buzo en las profundidades oceánicas de la «subvida», recreándose en esa zona estrecha entre el sueño y la vigilia; estado de sonambulismo que ya preconiza al cuerpo vacío deambulador entre los laberintos urbanos nebulosos, ese hombre gris en la calle de la niebla que refleja Cernuda en su poema «Remordimiento en traje de noche», porque se siente también prisionero en las apariencias, carente de espacio en este mundo, recogiendo ecos de ese «homme tombé» que ya Pierre Reverdy presentaba en su poema «o», perteneciente a *Quelques poèmes* (1916), símbolo del poeta moderno aprehendiendo los destellos fragmentados de la ciudad nocturna:

¹⁵ Cernuda (1975), p. 424.

¹⁶ Hay que tener en cuenta como señala James Valender (1983) que Cernuda además de traducir poemas de Nerval se vio influido por el tema del vacío existencial, Valender, J, A Study of the Lyrical and Narrative Prose of Luis Cernuda, (London: Univ. College, 1983).

Un homme est tombé
Quelqu'un est sorti et n'est pas rentré
Au cinquième la lampe est toujours allumée

Dans la nuit
Sous la pluie
18 francs cinquante de taxi

Le numéro tombe à l'eau

Elle passe devant la bouche d'égout
Le trou
Quel dégoût
La pendule qui bat dans la maison est comme un cœur

(...)
Le temps est passé
Je n'ai rien fait

Une ombre glisse entre cour et jardin
Je serai là encore demain matin
Sur le trottoir

Des visages flottent là-bas dans le brouillard.¹⁷

Podemos constatar cómo Reverdy revela ya los tópicos en torno al vacío, el descenso (el poema «Toujours là», perteneciente a *La Lucarne Ovale* 1916), la multitud en la niebla, las sombras, la pérdida de los sentidos (que nos recuerdan a los *Hollow Men* eliotianos), el cansancio y la frustración. Otro poeta a tener en cuenta es Blaise Cendrars que también hace inseparables sentimiento trágico y existencia moderna, este precursor de la vanguardia manifestaba en su *Eloge de la vie dangereuse* (1926) la necesidad que todo escritor tiene de acechar, a cada momento, la fugacidad del instante de nuestra existencia y transcribirlo en la obra; sintomáticamente esta misma idea tan baudelairiana la expuso Luis Cernuda en su artículo «Palabras antes de una lectura» (1935):

Más no sólo lucha el poeta con su ambiente social, sino que asiste a otra lucha igualmente dramática, quizá más dramática aún, pero las fuerzas con quienes en este caso lucha son invisibles. El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esa lucha, precisamente, surge la obra del poeta, y aunque el impulso de que brota nos parezca claro, en él hay mucho de misterioso.¹⁸

En las obras de Blaise Cendrars no solamente encontramos un espíritu de subversión y experimentación estética (el simultaneísmo, la poesía en acción), sino también la importancia del espacio urbano, la obsesión por la tecnología, cierto erotismo donde luchan Eros y Thánatos y algunos

¹⁷ Reverdy, Pierre, Plupart du temps 1915-1922, (NRF/Gallimard: París, 1969), p. 67. La influencia de Pierre Reverdy es muy importante para el desarrollo de la poesía de carácter surrealista de Cernuda. Sobre el tema véase: Mc Mullan, T. «Luis Cernuda y la influencia emergente de Pierre Reverdy», en Luis Cernuda, El escritor y su obra, ed. D. Harris (1975, Taurus: Madrid, 1980). McMullan compara el poema de Cernuda «Destierro» donde las «puertas cerradas» que expresan la idea de rechazo recuerda a las «portes closes» del poema «Belle étoile» de Reverdy. Consúltense también los interesantes libros de Raymond, M, De Baudelaire al surrealismo, (Madrid: F.C.E., 1983); y Morris, C.B., Surrealism and Spain 1920-1936, (London: Cambridge Univ. Press, 1972).

¹⁸ Cernuda, Luis, Op. cit., p. 874.



Luis Cernuda

rasgos apocalípticos; su experiencia de la gran urbe —visitó Nueva York en 1911— se revelan en algunos de sus libros (*Pâques à New York* de 1912 o *Du monde entier* de 1919), el paisaje ciudadano se presenta por medio del contraste (desde la visión de los diferentes seres que viven en él hasta la oposición entre pasado y presente —en *Pâques* el choque entre los evocados tiempos de Cristo con el mundo urbano de Nueva York—), a veces, llenos de violencia y sangre; en sus poemas lo humano se mezcla con lo material: las mujeres llegan a ser meros «gestes piteux et regards tristes des sémaphores sous la pluie», mientras el poeta solitario anhela a Dios entre el alba fría de los desnudos rascacielos (es el tema de la pérdida de lo espiritual que aparece en *The Waste Land*, la deshumanización en *Poeta en Nueva York* de Lorca). Blaise Cendrars colaboró en revistas españolas ultraístas como *Grecia* (su artículo sobre el cubismo, 30-7-1919) y pronunció una conferencia («La Littérature Negre», 1924) en la Residencia de Estudiantes, por donde pasaron también Aragon, Max Jacob, Marinetti, Claudel, etc; estos hechos culturales son importantes para calibrar los posibles influjos literarios de nuestros vates del veintisiete.

Los poetas surrealistas franceses incidieron en el estado de desolación de la civilización occidental y desarrollaron temas e imágenes en torno a la vacuidad y el desamparo existencial. Este estado de postración general que incide sobre los poetas de los años veinte (la amargura y la desilusión engendradas después de la Primera Guerra Mundial), se presenta en los poetas surrealistas franceses con el tópico de «les hommes seuls, les maisons vides». El hombre solitario, cuerpo deshabitado, que deambula por la ciudad irreal no solamente aparece en Eliot, Cernuda y Alberti, sino también en otros poetas españoles de la época como ha estudiado C.B. Morris en su magnífico libro *Surrealism and Spain* (1972)¹⁹. Para estos escritores, la ciudad es un espacio donde se reflejan sus angustias y crisis personales, infierno por donde vagan recordando nostálgicamente su paraíso personal. Según ha estudiado C.G. Bellver (1983), los poetas manifiestan «un choque entre el mundo inventado creado por el hombre y contenido dentro de los confines urbanos, y el mundo natural, que ofrece al hombre libertad, eternidad y paz. El lugar ameno que estos poetas añoran es una representación palpable de una unión transcendente entre el individuo humano y la naturaleza en su aspecto material (Alberti), en sus elementos puros y primitivos de desorden (Lorca), en sus implicaciones espirituales (Cernuda), o en sus dimensiones cósmicas (Aleixandre)»²⁰.

En todos ellos la pérdida de algo se pone de manifiesto, ya sea amor, paraíso o Edén, juventud o fe. La ciudad está definida negativamente, apocalípticamente, y representa una realidad concreta sentida por los poetas —sus objetos y atmósferas—, pero se manifiesta de manera diferente

¹⁹ Morris señala a poetas como Lorca, Doménchina, Hinojosa, Aleixandre, J.V. Foix, etc; señalando que los poetas son esos cuerpos vacíos y errantes.

²⁰ Véase: Bellver, C.G., «La ciudad en la poesía española surrealista», *Hispania*, 66, (December 1983, p. 542). 41. Según Bellver la ciudad adquirirá una dimensión diferente en cada uno de los poetas: en la poesía de Lorca la ciudad está ligada a una realidad empírica, Nueva York, dedicando un libro entero a ésta, mientras que en la poesía de Alberti, la ciudad reside completamente dentro de confines simbólicos y Aleixandre elude mencionar la ciudad.

para cada uno de ellos: para Eliot es destrucción de lo espiritual, para Cernuda son las convenciones sociales represivas cohibidoras de la libertad del individuo, para Alberti el abatimiento psíquico provocado por el sentido de pérdida amorosa, para otros poetas surrealistas españoles como Lorca será la civilización mecanizada del capitalismo más brutal que destruye la inocencia humana. En conjunto, el empleo que hacen estos poetas de estos tópicos e imágenes reafirma una postura antisocial y crítica, afín al surrealismo, y sirven de vía de expresión para reflejar el estado de desamparo existencial.

Francisco Ruiz Soriano



Poemas*

Guardo memorias

Guardo memorias
para el invierno:

entonces
veré si puede
salvarme la nostalgia.

Si no puede,
sabré ya
qué es el no ser.

Sonetos de mi isla

1

EN LOS CANGILONES DEL LITORAL,
AL ATARDECER.

Quédese el mar en este cuenco umbrío
al que viene a yacer, ola tras ola,
cada tarde de efímera amapola
y nácar de mojado calosfrío.

Que se quede a vivir este mar mío,
sin el furor de su arponeada cola,
en la sed de la rota caracola,
en el cáliz de musgo en que lo ansío.

* Del libro inédito *Memorias para el invierno*.

Quiero, aquí donde quiebra su estatura
repartiendo en espejos su frescura,
tocar su cristalina desmesura.

¡Qué más quisiera yo, qué más querría
que me inundase el mar de la armonía
con que inunda este cuenco la ola fría!

2

EN LA PLAZA DE LA CATEDRAL

Esas campanas, Catedral, que suenan,
como pedazos de rajado cielo,
en estas torres tuyas que alzan vuelo
en los crepúsculos que las almenan;

esas campanas —ángeles armados
de alma lunar y rígidos bordones—
dispersan un silencio de balcones,
perturban lejanías de terrados,

y de sus altas cárceles de piedra
—las alas asomando entre la yedra
que a la aridez impone su ornamento—

dejan caer, sobre la vieja plaza
donde fui niño y tuve amor y casa,
plegarias grises que dispersa el viento.

3

HURACÁN FRENTE A LA COSTA

Estamos en el vórtice. La calma
se desdobra como una ajada tela,
y a la borrosa lumbre de la vela
se despereza en cada sombra un alma.

Estamos en el centro de la calma
donde un ojo sin párpado nos cela.
Esta noche tan sólo me consuela
la lívida constancia de la palma.

Pero de pronto el animal furioso
desde otro flanco inicia nuevo acoso:
crines de lluvia baten sus ijadas

mientras galopa desde el horizonte
y en estruendo convierte cielo y monte
y en rabiosa espiral, las marejadas.

Ex Corde

Señor,
protege el desasosiego
de este hombre, mira que el fuego
en sus entrañas no cese,
y bendice la penumbra
en que su faz resplandece
frente al abismo que alumbra
la luz de su ordenador.

El es como tú, Señor,
competente y sigiloso
en su infinita faena,
e igual que tú va esparciendo
caminos sobre la arena.

No dejes de devolverle,
si algún día
la extravía,
la inquietud de que se vive,
y que de ti nunca espere
la quietud de que se muere.

(Y por más prisa que tengas,
no olvides cada mañana
asomarte a su ventana.)

Esto te pido, Señor,
para ese poeta amigo
que me sigue a todas partes
y que a todas partes sigo.

Suite Interior

Entre la mar y yo, las soledades
y ese sol distrital y abandonado
cayéndose de frío y de horizontes,
cayendo en mí, cayéndose a pedazos.

Entre la mar y yo, la fiel memoria
como una fortaleza, o como un grito;
memoria que convoco y se aborrasca,
verbo despavoridamente vivo.

Entre la mar y yo, las temblorosas
e inútiles distancias se desnudan
a tientas, como estrellas en la noche.

Entre la mar y yo, la noche sorda,
más fría que el olvido y más profunda,
donde mi voz, como la mar, se rompe.

Si Yo Fuera Yo

Si yo fuera yo
no escribiría poemas:
los dejaría en su sopor
de espeso poso pesaroso.

Si yo fuera yo
por nada de este mundo tocaría las palabras
—semejantes a espadas rencorosas.

Si yo fuera yo
y no mi testaferro
no me atrevería a fingirles que me explico
y que los comprendo.

Manuel Díaz Martínez

Relaciones entre el costumbrismo peruano y el español

I.

Como es sabido, hay dos maneras de entender la noción literaria de costumbrismo. En un sentido muy general la denominación de costumbrismo puede englobar todas aquellas composiciones que de un modo u otro presentan las costumbres típicas de un país, de una región o de una ciudad pero sin que sea esta presentación su principal propósito. Un gran número de obras del pasado y del presente de la literatura universal quedarían así comprendidas dentro del marco demasiado amplio e impreciso de esta definición que no es, ciertamente, la que ahora utilizamos. Pero de acuerdo con un criterio más estricto, el Costumbrismo (podría escribirse así, con mayúscula, para subrayar la diferencia) es solamente cierto tipo de literatura cuyo principal y con frecuencia excluyente objetivo consiste en la pintura (a veces crítica, a veces elogiosa) de los usos o hábitos peculiares de la población de una determinada área geográfica y social. Esta finalidad de retrato casi directo de la realidad social en lo que tiene de más aparente, esta aproximación tan estrecha entre el referente real y su versión textual (casi no hay espacio para la ficción literaria propiamente dicha), desplaza o subordina por lo general a la búsqueda propiamente estética. «Un placer desinteresado, un interés puramente estético, no es nunca, a lo que parece, el móvil de un escritor de costumbres», llega a decir uno de los más destacados especialistas en el tema, el crítico español José F. Montesinos (Montesinos 1960, p. 48).

De otro lado, el Costumbrismo cuya mirada se dirige únicamente a la circunstancia presente, da origen a una forma literaria específica: el cuadro o artículo de costumbres, cuya aparición en Francia a finales del siglo

XVIII, marca precisamente el surgimiento de esta manera literaria. Debe anotarse sin embargo que el Costumbrismo se vale también de otras formas como la comedia (de costumbres) y la poesía festiva o satírica.

En el presente estudio nos referimos sólo al Costumbrismo en su acepción rigurosa y tomamos como período sujeto a investigación el que va de fines del siglo XVIII a la segunda mitad del XIX que es el momento de auge de esta modalidad primero en España y Francia y luego en América Latina y el Perú. Y dentro de estos límites buscamos desarrollar un análisis comparativo entre los dos costumbrismos, el peruano y el español, tal como se expresa en sus principales representantes.

Debe advertirse finalmente que las páginas que siguen son parte de un proyecto mayor: el estudio sistemático del Costumbrismo en Perú y en Latinoamérica dentro de los límites de la franja cronológica ya indicada.

II.

Expuestos así los propósitos y alcances de este trabajo, no faltará quien se pregunte por las razones justificativas de tal tipo de investigación, habida cuenta de que ni en el Perú, ni en la América Hispana, ni en España misma, el Costumbrismo cuenta con cultores que hayan alcanzado el nivel de la excelencia artística (con la relativa excepción de Mariano José de Larra). Ante inquietudes o dudas como éstas habría que responder, en primer término, que el interés por el Costumbrismo se halla ampliamente fundamentado, desde la perspectiva latinoamericana, por el rol que este movimiento literario cumple en el proceso general de la historia de los países de Hispanoamérica (y no sólo en la serie literaria).

En efecto, como apuntó con acierto Mariano Picón Salas: «El costumbrismo es la primera vía no digamos hacia lo autóctono, pero por lo menos hacia lo circundante, en el proceso de nuestras letras» (Picón Salas 1958, Tomo I, p. 9). Y como así es en verdad, resulta que por esta vía puede descubrirse algo aún más significativo: que el Costumbrismo del siglo XIX en América Latina fue el primer intento después de la Independencia, de lo que ahora se denominaría búsqueda de la identidad nacional. Ya lo anotó sagazmente el ensayista mexicano José Luis Martínez al sostener que: «La boga que alcanzó el costumbrismo, sobre todo en Perú, México, Cuba, Colombia, Chile y Venezuela, no se debía exclusivamente al deseo de imitación de los modelos españoles —Mesonero Romanos, Larra, Estébanez Calderón— sino que respondía también a la urgencia de identificación que sentían nuestros escritores y a aquella búsqueda de expresión nacional y original» (Martínez, 1972 p. 37), mencionando dos elementos

importantes: la identidad y la expresión propia, lo peruano en el caso que nos ocupa. De modo audaz e imaginativo lo dice otro escritor mexicano, Carlos Monsiváis, quien al referirse a su compatriota el costumbrista Guillermo Prieto, ha escrito: «La suya es una visión típicamente fundadora: el costumbrismo que inspirado en la obra de Larra entusiasmaba a Prieto no es devoción de aldea sino inicio beligerante; nuestras costumbres *son la primera utopía* que inadvertidamente habitamos, el molde imprescindible para averiguar nuestra identidad y vislumbrar nuestro porvenir» (Monsiváis 1980, p. 348, subrayado mío).

De modo que esta incipiente y algo balbuceante búsqueda-afirmación de la identidad es uno de los motivos por los que el costumbrismo en el contexto latinoamericano, significa algo importante a pesar de no contar con escritores excepcionales. Debe recordarse complementariamente que el Costumbrismo es —cronológicamente— la primera literatura de la América Latina emancipada de la dominación europea (solamente lo acompañan en estos primeros y agitados tiempos republicanos, la poesía épica celebratoria de las glorias de las guerras de independencia, como la *Oda a la victoria de Junín* del ecuatoriano José Joaquín Olmedo y la sátira que muy a menudo se confunde con la literatura de costumbres, aunque la difusión fue notablemente menor). En efecto, mientras que desde su observatorio londinense el eminente venezolano Andrés Bello, predicaba que la literatura de los pueblos americanos acabados de emanciparse debería seguir los rumbos del descriptivismo paisajista o del aprovechamiento de la historia (como lo enseña en las famosas silvas *Alocución a la Poesía* y *A la Agricultura en la zona tórrida* de 1823 y 1826), los primeros escritores de la América Republicana prefieren casi unánimemente —como si hubiera mediado un acuerdo— la opción costumbrista en sus diversas formas (cuadros, comedias, letrillas). Y siguieron por el mismo camino incluso cuando el romanticismo llega y se extiende por el continente a mediados del XIX. Más aún en forma insólita y francamente anacrónica, el costumbrismo continúa practicándose en Latinoamérica —aunque a la vez que otras modalidades literarias— a fines de la centuria pasada y hasta los comienzos de la actual, como lo demuestran entre varios otros, los casos de Abelardo Gamarra (1852-1924) en el Perú y de Manuel González Zeledón —«Magón»— (1864-1916) en Costa Rica.

Es indudable que el predominio casi exclusivo del Costumbrismo durante las primeras décadas republicanas y su larga supervivencia (aunque la explicación de esta última escapa a los límites de este estudio) responden a varios motivos, no todos los cuales son estrictamente literarios. Así, parece evidente que con lucidez o confusamente, la mayoría de costumbristas americanos buscaban en sus escritos (a más de la identidad y la

expresión original ya mencionadas) consolidar la recién lograda emancipación. Trataban con harta ingenuidad y mucha buena intención de demostrar que cada país no solamente era diferente a los demás sino también adulto (por eso tenía costumbres peculiares) y había entonces una adicional justificación para la independencia. Volvamos a Monsiváis: «No será posible integrar la nacionalidad sin saber cómo vestimos, qué comemos, cómo disfrutamos de las tertulias, de qué manera encarnamos el sentimiento heroico, qué leemos, qué nos apasiona, qué bailamos, qué tipos populares admiramos o tenemos o nos divierten, en qué muebles distribuimos nuestros afanes de conversación memorable y sociedad esplendente» (Monsiváis 1980, p. 348). Y agreguemos ahora otra nota coincidente de Margarita Castro Rawson, escritora costarricense especializada en el tema: «No es fácil romper con un pasado de trescientos años y, por eso, lo colonial respecto a gobierno, costumbres, etc. no termina cuando la América Hispana adquiere su independencia. A pesar de los muchos esfuerzos por crear un estilo típico americano, casi todos los escritores seguían imitando modelos españoles y franceses. El costumbrismo es uno de los medios más eficaces de afirmar la nacionalidad. El cuadro de costumbres viene a ser entonces el medio de crítica y enfoque de la realidad nacional de estos nuevos países, la historia viva de una inmensa sociedad en período de formación» (Castro Rawson 1971, p. 31).

Pero hay todavía otras razones que explican que el Costumbrismo cumpla funciones importantes en el desarrollo cultural latinoamericano. Una de ellas es que, de la mano con el periodismo que es su principal medio de expresión, el Costumbrismo contribuye decisivamente a la formación de la opinión pública en general y al crecimiento del público literario en particular. El costumbrista, en efecto, piensa más en el periódico o en la revista que en el libro. Su instrumento preferido, el artículo o cuadro de costumbres, es un texto breve cuyo destino natural es la publicación periódica. Igual ocurre con las tan difundidas letrillas. Y cuando el costumbrista prefiere la comedia tampoco piensa en su publicación en libro, sino en la inmediata puesta en escena. Ocurre que por su propia naturaleza, la literatura costumbrista requiere de un contacto directo y rápido con el público. Como su materia es el presente, la actualidad —las costumbres o hábitos de hoy— es necesario que sus textos lleguen pronto a lectores o espectadores de ese mismo ámbito temporal que son sus destinatarios normales y con quienes se busca establecer un diálogo fluido, cosa que efectivamente ocurre. Los cuadros, las letrillas, las comedias de costumbres generan casi siempre cartas, protestas, aplausos o pifias (rectificaciones o respaldos) del público que de algún modo se siente aludido y no pierde tiempo en dejar oír su voz.

Por otra parte y ya en la esfera de lo propiamente literario, está fuera de toda duda que el Costumbrismo cumple una doble, significativa función: por un lado, es una especie de escuela de realismo, habitúa al escritor a tratar con la realidad cercana e inmediata y a trasponerla en literatura (y habitúa igualmente al público a ver y gustar de la realidad convertida en formas literarias). No debe olvidarse que en la época colonial, la realidad (desde la del paisaje hasta la social) aparecía poco en los textos literarios. De modo que en este sentido, el Costumbrismo fue una innovación que sin mayores pretensiones ni anuncios espectaculares, marca una clara diferencia con el período previo, el de la dominación europea. Y complementariamente, el costumbrismo —en este caso sólo el narrativo: el cuadro o artículo de costumbres— se configura evidentemente como una preparación para el surgimiento de la novela y el cuento.

En el caso peruano, esta labor preparatoria se percibe claramente al constatarse que la primera novela escrita y publicada en el Perú, *El Padre Horán* (1848) es obra de un escritor costumbrista, Narciso Aréstegui que se «alinea dentro del costumbrismo de la época» y «llevaba el signo del costumbrismo reinante» (Tamayo Vargas 1976), lo que se demuestra además con el subtítulo *Escenas de la vida del Cuzco* que tiene la obra. Incluso, la primera novela del romanticismo peruano, *Julia* (1861) de Luis Benjamín Cisneros, sigue la misma tendencia al llevar como título alternativo: *Escenas de la vida en Lima*. Cosa semejante puede afirmarse de la mayoría de los países de América Latina y aún de España, donde se produce la misma acción preparatoria del costumbrismo en relación a la gran novela realista de fines del XIX, como lo ha demostrado ampliamente José F. Montesinos en su indispensable y brillante estudio *Costumbrismo y novela* (1960) cuyo subtítulo es altamente revelador: *Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*.

De modo, pues, que son muchas las motivaciones que existen para un crítico latinoamericano (peruano en este caso) para interesarse en el Costumbrismo y su múltiple rol en nuestra historia cultural. Y como, desde antiguo, se ha señalado la presencia de los llamados «modelos» españoles sobre la literatura costumbrista de la América Hispana, resulta también del todo explicable el ensayar una mirada comparativa aunque referida en este caso sólo al Perú y España en el período ya señalado.

III.

Para iniciar propiamente el estudio comparativo del Costumbrismo peruano y español entre fines del XVIII y las seis primeras décadas del

XIX, que es el objetivo central de la presente investigación, parece adecuado elaborar como paso previo un listado cronológicamente pautado de los principales costumbristas y el inicio de sus trabajos literarios tanto en España como en el Perú. Este simple expediente arrojará luces sobre las posibilidades reales de una influencia de los escritores hispanos sobre los peruanos, relación de dependencia o de derivación que ha sido siempre supuesta de modo explícito o tácito por la crítica.

De la amplia serie de costumbristas españoles tomamos sólo a los más destacados que son a la vez a quienes con más frecuencia se les señala como influyentes sobre sus colegas peruanos. Son ellos: Ramón de la Cruz (1731-1794), Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), Serafín Estébanez Calderón (1799-1837), Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), Mariano José de Larra (1809-1837). Y del lado peruano escogemos a los principales representantes de la tendencia que son: Manuel Ascencio Segura (1805-1871), Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) y Ramón Rojas y Cañas (1830-1881).

Del listado que antecede se desprende con claridad que, salvo el caso de Ramón de la Cruz, los más representativos costumbristas españoles son prácticamente coetáneos de sus pares peruanos, lo que comienza a sembrar dudas acerca de la viabilidad del influjo español siempre aceptado por la crítica. Y la duda crece si cotejamos las fechas de aparición o estreno de las primeras obras de unos y otros escritores y descubrimos que el primer estreno de Bretón de los Herreros es de 1824 (*A la vejez viruelas*) y que los primeros textos costumbristas de Larra, Estébanez y Mesonero son, respectivamente, de 1828, 1829 y 1832, mientras que el inicio del Costumbrismo en el Perú puede datarse en 1829 con el estreno de *Frutos de la educación*, la primera comedia de Felipe Pardo y Aliaga.

Como se ve, los datos cronológicos aunque aportan luces para la comprensión del fenómeno que venimos estudiando no son suficientes para entenderlo a cabalidad y se constituyen más bien en una invitación para profundizar en el tema, cosa que haremos estudiando separadamente los casos de los dos más importantes costumbristas peruanos, Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura.

IV.

Felipe Pardo y Aliaga es autor de las comedias costumbristas *Frutos de la educación* (estrenada en 1829 y primera aparición formal del Costumbrismo en el Perú), *Una huérfana en Chorrillos* (1833) y *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho* (1833). También lo es de un cierto número de

letrillas de tipo costumbrista como «El Carnaval de Lima», «Corrida de toros», «El ministro y el aspirante» (que son las más celebradas). Pero tal vez el más importante aporte de Pardo a la literatura del Costumbrismo peruano esté dado por la fundación y dirección de *El Espejo de mi tierra*, periódico de costumbres que aunque sólo alcanzó a publicar un prospecto y dos números en 1840 y uno tercero en 1859, contiene textos memorables. En primer lugar el prólogo que es el único manifiesto, si así puede decirse, del Costumbrismo peruano. Y luego sus dos únicos pero excelentes artículos de costumbres «Un viaje» y «El paseo a Amancaes». Además, la larga composición versificada «Constitución Política» que es a la vez que una crítica a las Cartas Constitucionales que hasta entonces había tenido el Perú republicano, un descarnado retrato de la manera de pensar y actuar de la clase política de entonces y en general una pesimista visión del Perú. Debe recordarse que Pardo escribió también un considerable número de poesías no costumbristas.

Para la cuestión de relación entre costumbristas peruanos y españoles de que aquí tratamos es importante recordar que Felipe Pardo, hijo de un alto funcionario del gobierno virreinal español y miembro de una familia aristocrática, se formó en gran parte en España donde permaneció entre 1821 y 1828 (es decir entre sus quince y veintidós años). Durante este tiempo Pardo siguió estudios entre 1821 y 1823 «en el Colegio de la Calle San Mateo, del que era Director don Juan M. Calleja, Regente de Estudios don Alberto Lista y Profesor de Literatura don José Gómez de Hermosilla» (Monguió 1973, p. 2). Por haberse cerrado dicho colegio nuestro escritor tuvo que seguir sus estudios entre 1823 y 1826 en la casa de Alberto Lista quien daba allí clases particulares. Pero Pardo y Aliaga además fue miembro de la Academia del Mirto, fundada en abril de 1823, a la que concurrían los alumnos de Lista que gustaban o practicaban la literatura (como además de Pardo, José de Espronceda, Ventura de la Vega, Mariano Roca de Togores).

Dado el carácter del Colegio en el que el sector literario estaba en manos de José Gómez Hermosilla («el genuino representante de la intolerancia» clasicista como lo llama Francisco Blanco García 1899, Tomo 1, pag. 397) y de don Alberto Lista, quien aunque de criterio más amplio y de ideas liberales («la doctrina enseñada por Lista e incluso su mensaje poético de estos años estaba en consonancia con las ideas y creencias liberales que respiraba toda la juventud europea y los más de sus hombres de letras», Juretschke, 1951, p. 100) no parece haber sentido simpatía por el naciente costumbrismo, cabe suponer con fundamento que no fue en el Colegio de San Mateo ni tampoco en la Academia del Mirto donde Felipe Pardo pudo haber descubierto y gustado del costumbrismo.

Por ello ha de entenderse que tal descubrimiento y afición debe haber surgido de sus contactos con el ambiente literario madrileño en general y más específicamente de la lectura de la prensa periódica y aún de posible concurrencia a las primeras representaciones del teatro de Bretón de los Herreros. Seguramente pudo presenciar también algunos de los numerosos sainetes de Ramón de la Cruz que aunque estrenados a fines de la centuria anterior, seguían representándose con alguna frecuencia en los teatros madrileños.

Y aunque no hay seguridad absoluta sobre lo anterior, no cabe en cambio dudar de las afirmaciones del propio Pardo que es autor del único texto que pudiera describirse como teórico o programático del Costumbrismo peruano: el prospecto del 10 de septiembre de 1840 al periódico de costumbres que él mismo fundara, dirigiera y redactara en su totalidad, *El Espejo de mi Tierra*. En efecto, luego de explicar que el tema que ha de tratar «son principalmente las costumbres» invoca una serie de antecesores ilustres (el inglés Addison, los franceses La Bruyère y Jouy, el español Cervantes) menciona expresamente a Larra «y otros en nuestros días, con pequeñas diferencias, se puede decir que han escrito para sociedades formadas en las que tienen las costumbres una estabilidad que rara vez se pierde a los esfuerzos de los censores», explicando luego que su caso es más favorable ya que el período de transición y crisis que significó la Independencia, «ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad que afecta a todas las cosas en semejante crisis». Más adelante, siempre en su propósito de explicar el tipo de literatura que hace y de justificarla, agrega: «Tercero. Que a nadie se le ha ocurrido llamar enemigos de la Gran Bretaña a Addison, ni a Sterne, ni enemigos de la Francia a Mercier, La Bruyère, Joui (sic), Balzac y mil otros, ni a Larra y Mesonero enemigos de la España porque hayan explorado con su pluma tertulias, comilonas, talleres, academias, tribunales y ministerios; en una palabra, porque hayan hecho de la sociedad entera materia de sus escritos» (*El Espejo de mi Tierra*, 1971, pp. 31-47), cita importante para nuestro interés no sólo porque se menciona a Larra y Mesonero sino porque se demuestra buen conocimiento de la literatura costumbrista.

En este mismo sentido cabe recordar el comentario de Luis Monguió en relación a la letrilla «La lavandera» de Pardo y Aliaga que le trae el recuerdo de que el mismo Pardo habla también de lavanderas en el artículo de costumbres «Un viaje», todo lo cual lo relaciona con el cuadro de costumbres «La lavandera» de Bretón de los Herreros que aparece publicado en el volumen colectivo *Los españoles pintados por sí mismos* de 1843 (Monguió 1973, p. 206). Lástima que la letrilla de Pardo no tenga

fecha, lo que pudiera arrojar mayores luces sobre esta posible vinculación puntual.

El mismo Monguió aporta otro dato interesante: la amistad de Pardo y Aliaga con Bretón de los Herreros. Dice: «Tuvo también la satisfacción de que en su sesión de dieciséis de febrero de 1860 la Real Academia Española a propuesta de sus viejos amigos Vega, Roca de Togores, Segovia, Mora y Bretón de los Herreros, le eligiera miembro correspondiente, el primero de los escritores peruanos que lo fue» (Monguió op. cit., p. 10). Y Augusto Tamayo Vargas en su *Literatura Peruana*, acota por su parte:... «Felipe Pardo, satírico costumbrista, que ha de recoger hábilmente (en España) los primeros artículos de Larra y las expresiones cómicas de Bretón de los Herreros y también la literatura polemista del siglo XVIII... En la Academia del Mirto, Pardo tuvo una disciplinada orientación clásica; en el ambiente de España se nutrió del costumbrismo de Mesonero Romanos...» (Tamayo Vargas 1976, tomo II, p. 15).

Para terminar con el estudio de Pardo y sus posibles relaciones con el costumbrismo español, revisaremos brevemente el ya citado prospecto de *El Espejo de mi Tierra* y los textos de Mesonero Romanos: «Las costumbres de Madrid», introducción a la primera serie de su *Escenas Matritenses*, «La casa a la antigua» de abril de 1833 y «El Observatorio de la Puerta del Sol» (1836), introducción a la segunda serie de las *Escenas*, que son como el de Pardo breves declaraciones de principios y objetivos.

Pardo y Aliaga explica las razones que hacen propicia la situación peruana de las primeras décadas republicanas para el desarrollo del Costumbrismo. Indica así: «El cambio absoluto de sistema político, de comercio, de ideas y de sociedad que ha experimentado nuestro país en los últimos diez y nueve años (recuérdese que la Independencia del Perú se proclamó en 1821) con la brusca transición del coloniaje a la independencia, ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad, que afecta a todas las cosas en semejante crisis. Las costumbres nuevas se hallan todavía en aquel estado de vacilación y de incertidumbre que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean por sus cimientos al fuerte embate de la revolución ¿Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieren mejorarlas? Lejos de mí la idea jactanciosa de dar el tipo a que ellas deban sujetarse. Quede reservada a otros esta gloria y básteme a mí la de ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado por huella humana y en donde después podrán formar anchas y cómodas veredas ingenios más favorecidos del cielo que el pobre diablo que escribe estos renglones».

Por su parte, Mesonero Romanos también conocido como el «Curioso Parlante», afirma: «El transcurso del tiempo y los notables sucesos que

han mediado desde los últimos años del siglo anterior han dado a las costumbres de los pueblos nuevas direcciones, derivadas de los grandes intereses y pasiones que pusieran en lucha las circunstancias... Los españoles, aunque más afectos en general, a los antiguos usos, no hemos podido menos de participar en esta metamorfosis, que se hace sentir tanto más en la Corte por la facilidad de las comunicaciones y el trato con los extranjeros. Añádanse a estas causas las invasiones extranjeras repetidas dos veces en este siglo, la mayor frecuencia de los viajes exteriores, el conocimiento muy generalizado de la lengua y la literatura francesas, el entusiasmo por sus modas y más que todo, la falta de una educación sólidamente española, y se conocerá la necesidad de que nuestras costumbres hayan tomado un carácter galohispano, peculiar del siglo actual...»

En el artículo «Mi calle» de enero de 1837, Mesonero vuelve sobre el tema: «Empero aquellos acontecimientos, aquella vitalidad asombrosa de este siglo del vapor que atravesamos, imprimirá a las costumbres su reflejo, prestan al nuestro su carácter rápido e indeciso; y bajo este aspecto entra en la jurisdicción del 'Curioso' el considerarle no ya en los profundos y enmarañados bosques de la ciencia política, no en el animado cuadro de la historia contemporánea, sino en el no menos armónico y consecuente de los usos y costumbres populares. Quédese para espíritus más elevados, para plumas mejor cortadas, el indagar y devolver las causas; mi natural cortedad me limita a los efectos más prosaicos y palpables». Y más adelante reitera: «Vuelvo a repetirlo: el espectáculo de nuestras costumbres actuales, de estas costumbres indecisas, ni originales del todo ni del todo traducidas, ni viejas ni nuevas, ni buenas ni malas, ni serias ni burlescas... Todos estos vaivenes, todas estas inconsecuencias, toman forma material por decirlo así, en nuestras casas, en nuestros trajes, en nuestras diversiones, en nuestros placeres, en los usos, en fin, más indiferentes de nuestra vida privada».

Hay, pues, sin duda en estas reflexiones un elemento común al español y al peruano: el costumbrismo se desarrolla mejor en una época de crisis, de cambio en las ideas y en los modos de vivir individuales y colectivos.

Hay también coincidencias entre los puntos de vista de Mesonero y Pardo en relación a otros dos asuntos: el propósito de corregir los defectos de las costumbres y la reiterada advertencia de que sus críticas no se refieren a ninguna persona en particular sino a tipos en general. Sobre lo primero más que frases concretas de ambos escritores lo que hay es la actitud general que se desprende del conjunto de las respectivas obras. Y en cuanto a lo segundo, se pueden traer a colación otros fragmentos del prospecto ya mencionado de Pardo: «Así que no den en la flor que antes he indicado de buscar los originales de mis personajes que no serán nunca

copias de una persona de carne y hueso, sino la encarnación del carácter que se trata de presentar; y esta encarnación no se verificará tomando los rasgos propios de un individuo existente, sino escogiendo los accidentes más notables que acompañan a la manía, preocupación o vicio de cualquier género que se intente censurar.» De modo más breve el «Curioso Parlante» en «Las costumbres de Madrid» dirá: «Empero, nadie podrá quejarse de ser el objeto directo de mis discursos, pues deben tener entendido que cuando pinto no retrato». Y en «Observatorio de la Puerta del Sol» repetirá: «El bosquejo fiel aunque incorrecto de éstas (las costumbres) y no su historia, es lo que me propongo delinear: los caracteres que necesariamente habré de describir no son retratos, sino tipos o figuras, así como yo no pretendo ser retratista sino pintor».

Por lo demás existen otras coincidencias entre los temas tratados por Pardo y por los costumbristas españoles. Así por ejemplo la pintura crítica de las fiestas de carnaval, las corridas de toros, las fiestas religiosas, las reuniones sociales.

La gran pregunta sin embargo debe ser la que busque responder si todos los puntos de contacto citados (y otros más que pudieran invocarse) entre Felipe Pardo y Aliaga y los costumbristas españoles son producto de la influencia o el ejemplo de éstos sobre Pardo o si se trata simplemente de que todos (peruanos y españoles) estaban inmersos en una común atmósfera: la de predominio del costumbrismo literario. Naturalmente que es muy difícil proponer una respuesta precisa y satisfactoria, no obstante lo cual pienso que pueden adelantarse los siguientes planteamientos:

a) Pardo y Aliaga descubrió las posibilidades del costumbrismo como manera literaria y sobre todo como instrumento para la corrección de usos sociales durante su estancia en España por medio de la frecuentación del teatro costumbrista (seguramente asistió a las representaciones de las comedias de su amigo Bretón de los Herreros como la ya citada *A la vejez viruelas* en 1824 o las siguientes *Los dos sobrinos*, *Achaques a los vicios* y *A Madrid me vuelvo* así como a las de las piezas de otros costumbristas menores) y de la lectura de textos de esta modalidad aunque no los de Larra, Mesonero y Estébanez que son posteriores a su vuelta al Perú.

b) Ya en el Perú, Pardo debió haber seguido leyendo obras de autores costumbristas españoles como se desprende de sus referencias a Larra y Mesonero en el prospecto de *El Espejo de mi Tierra*.

c) A pesar de lo dicho, no es posible afirmar con seguridad que haya existido una influencia específica de ningún autor español sobre Pardo y Aliaga. Se trata más bien, como señalábamos, de un modo literario que se acomodaba bien a las inquietudes de Pardo por el mejoramiento de la sociedad peruana.

d) La lectura de los textos de Pardo, especialmente del tantas veces citado prospecto que es como el «manifiesto» del costumbrismo peruano, permite descubrir además otro dato importante que es la admiración del escritor peruano por autores ingleses como Joseph Addison (1672-1719) y franceses como Victor-Joseph Etienne (conocido como de Jouy) que vivió entre 1764 y 1840. Haciendo un poco de historia se comprobará que Addison, fundador de periódicos como *The Tatler* y *The Spectator*, es citado con frecuencia por costumbristas españoles e iberoamericanos como un antecedente importante del Costumbrismo, junto a los también ingleses Richard Steele y Laurence Sterne. De manera aun más entusiasta, el francés de Jouy y otros como Louis Sébastien Mercier (1740-1814) son citados como maestros por un gran número de costumbristas de España y de Latinoamérica. Ahora bien, como cronológicamente estos franceses son anteriores a los costumbristas españoles, puede aventurarse la hipótesis, sujeta como todas a ulterior confirmación, que la fuente común del costumbrismo español e hispanoamericano estuvo en Francia, y especialmente en Jouy (hoy totalmente olvidado) cuya fama y popularidad fueron muy grandes en la España de la primera mitad del siglo XIX y en la América Hispana de la misma época. A Jouy, por lo demás, se le atribuye con fundamento ser el creador del cuadro o artículo de costumbres, lo que lo convierte en el fundador del Costumbrismo en sentido estricto.

Sobre la hoy inexplicable influencia de Jouy en los costumbristas españoles (en la medida que no era un escritor de verdadera importancia) abundan los testimonios indiscutibles como lo han demostrado entre otros Correa Calderón y José F. Montesinos, grandes conocedores del tema. Así, Correa Calderón sostiene que entre de los motivos que impulsaron a Mesonero a hacer costumbrismo, «el más evidente, sin duda, es la influencia de ciertos escritores franceses que habían puesto en boga un tipo de literatura semejante. Parece paradójico que el costumbrismo que tiene a gala y por norma la defensa de lo tradicional y propio contra lo moderno y extranjerizante que corrompe la pureza de lo autóctono, haya surgido precisamente por influjo de un agente externo al país; pero así es y tanto Mesonero como Larra o *El Solitario* confiesan sin rubor que su modelo está en el francés Victor-Joseph Etienne, que como ellos se sirve también de un pseudónimo, de Jouy, y secundariamente de otros costumbristas extranjeros». Y más adelante: «Si la influencia de Addison (1672-1729) y Richard Steele (1672-1729) puede considerarse importante por lo que se refiere a los costumbristas españoles del XVIII... el influjo de Victor-Joseph Etienne (1764-1846) que firma con el seudónimo de de Jouy tomado de su pueblo natal, Jouy, es decisivo en los cultivadores de este género que inician un nuevo período hacia el año 1830. Ya Larra lo imita

lindamente, sin el menor escrúpulo, en alguno de los artículos de *El duende satírico del día* (1828). Aparece elogiado por primera vez entre nosotros en la revista *Minerva* (1817) como 'escritor ingenioso y muy fino y sagaz observador'... y luego por don Mariano Rementería y Fica, quien al justificar su sección 'Misceláneas críticas. Costumbres de Madrid', iniciada en el número 3 de *El Correo Literario y Mercantil* (Madrid, 1828) dirá 'que no tenemos por despreciable un trabajo que han creído digno de su pluma los Mercier y los Jouy'. A partir de esta fecha, la obra de este oscuro escritor francés, hoy caso olvidado en su propio país, logra en España una extraordinaria resonancia y fortuna» (Correa Calderón 1964, p. XXXI-XXXII).

Correa Calderón señala también otra fuente francesa muy clara en el costumbrismo español y particularmente en Mesonero. Se trata del escritor Henri Monnier cuyas *Scènes populaires* (1830) son seguidas muy de cerca por el español en al menos seis de sus cuadros, según afirma el crítico hispano.

Montesinos a su turno explica que «la boga de Jouy, el gran modelo de los costumbristas españoles comienza a documentarse desde mucho antes de iniciar Mesonero sus ensayos». Recuerda luego los casos ya citados de la revista *La Minerva* y de Mariano Rementería cuyos artículos según el especialista francés Le Gentil serían «la transition entre *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* et les premiers essais du Curieux Parlant», así como el artículo de Larra «El Duende y el librero» que es una transcripción a la circunstancia española de «*L'Hermite et le libraire*» de Jouy, para terminar sosteniendo en referencia al grupo de costumbristas españoles aparecidos en los años treinta del pasado siglo: «Se diría que en un principio todos trabajan con el libro de Jouy sobre la mesa» (Montesinos 1960, pp. 11 y 41).

Pero aparte de los trabajos de la crítica, entre los que debe mencionarse además el estudio de W.S. Hendrix: «Notes on Jouy's influence on Larra» (*Romanic Review* No. XI, 1920, pp. 37-45), son muy abundantes las muy claras confesiones de los principales costumbristas españoles acerca de la deuda que reconocen hacia Jouy. Sería imposible invocar todas las referencias pero creo que bastará acotar un texto de Larra de 1834 evocado también por Montesinos, en el que se lee: «La cosa segunda que vi fue que al hacer este sueño no había hecho más que un plagio imprudente a un escritor de más mérito que yo. Dí las gracias a Jouy, me acabé de despertar» (Montesinos op. cit p. 41). Y en cuanto a Mesonero «imitador felicísimo de Jouy» según el propio Larra, hemos citado ya varios textos de clara admiración a Jouy, a los que cabría añadir uno solo: «Al mismo tiempo que me confieso imitador del género puesto a la moda por el inmortal autor del *Ermitaño de la calle de Antin*, he huido cuidadosamente de

copiar ideas y pensamientos y sí sólo de consignar en mis discursos la impresión que en mí produjeron los objetos que me rodean» (en *Revista Española*, 1833, p. 13).

¿Y quién fue este admirado y seguido más que ningún otro costumbrista extranjero, Victor-Joseph Etienne o «de Jouy»? Habrá que apuntar brevemente que, nacido en 1764 y muerto en 1840, es autor de una copiosa producción (sus obras completas llegan a veintisiete volúmenes) en la que destaca *L'Hermite de la Chaussée d'Antin ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle (avec la collaboration de J.T. Merle)*, publicada en cinco volúmenes en París entre 1813 y 1814. Se trata de una colección de artículos de costumbres que llegó a ser una especie de paradigma o modelo supremo para los costumbristas españoles y latinoamericanos (aunque no hemos podido verificar la información de si estuvo o no traducida al español, puede pensarse con seguridad que al menos algunos de los artículos se conocieron en versión castellana). Pero aparte de «El Ermitaño o el Eremita de la calle de Antin», también deben haber sido leídos en España sus otros ensayos sobre las costumbres que ocupan más de diez tomos de sus obras completas. Como ya se ha hecho notar, no deja de ser extraño el absoluto olvido en que cayó de Jouy poco tiempo después de su muerte, tanto en Francia como en España, a pesar de lo mucho que significó en su tiempo aunque es cierto que solamente en el limitado círculo de la literatura de costumbres ya que «sus poesías ligeras» y su teatro así como su única novela *Cécile ou les passions* no son casi nunca citadas.

Para terminar con este breve recuento de influencias francesas que —según mi tesis son el origen común del costumbrismo español y latinoamericano (en el caso peruano el que representa Felipe Pardo y Aliaga especialmente)— resta indicar algunos nombres y títulos. En primer lugar, Louis Sébastien Mercier (1740-1846), autor entre otras obras de *Tableau de Paris* (1781) y del *Nouveau Tableau de Paris* (1799-1800), Pablo Luis Courier (1772-1825) y Henri Monnier (1805-1877) autor, entre varias obras, de *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830) que se suele citar como un posible antecedente de Mesonero Romanos. También hay que mencionar *Paris ou Le livre des cent-et-un* (1831-1834), colección de artículos de costumbres insistentemente citada en España e Iberoamérica (Pardo escoge como epígrafe del prólogo a *El Espejo de mi Tierra*, un texto tomado de este volumen colectivo) y también *Les français peints par eux-mêmes* (1840-1842) y *Les français peints para eux mêmes (en Province)* (1841-42), también colecciones de cuadros de costumbres que hallan rápida repercusión en España: *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) primero de una larga serie de libros semejantes que aparecen hasta

finis del siglo pasado y que a su turno encuentran eco en América Latina (por ejemplo *Los cubanos pintados por sí mismos*, 1852). Cabe por último mencionar las innumerables «fisiologías», invento francés cuyo auge se inicia con la *Fisiología del gusto* de Brillat Savarin (1825) aunque debe reconocerse que este tipo de literatura tuvo menos eco que la anteriormente citada tanto en España como en Latinoamérica.

V.

Muy distinto resulta ser el caso de otra de las figuras principales del Costumbrismo peruano, Manuel Ascencio Segura (1805-1871). Su obra mucho más abundante que la de su coetáneo Pardo y Aliaga comprende en lo teatral dos dramas (destruidos por voluntad expresa del autor), doce comedias y tres piezas menores; en prosa al menos 36 artículos de costumbres (que son los que aparecen en el volumen titulado *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura* (1885) que dirigiera Ricardo Palma) y un número menor de composiciones en verso entre las que se cuenta un largo texto satírico denominado *La pelimuertada*. Todo el teatro que se conserva, todos los artículos y algunos poemas son de carácter costumbrista.

Pero aparte del carácter casi exclusivamente costumbrista de sus escritos y del mayor volumen de producción, hay otros motivos más de fondo para postular la diferencia entre Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga. En primer lugar y en cuanto a lo biográfico, Segura que no perteneció a la aristocracia sino a la clase media, tuvo una formación escolar y literaria considerablemente menor que la de Pardo y además jamás salió del Perú (es decir no tuvo contacto personal con escritores españoles ni pudo experimentar el ambiente literario de España).

De otro lado y no obstante lo que supone Luis Alberto Sánchez acerca de cierto dominio del francés por parte de Segura («A pesar de no conocerse obras en francés pertenecientes a Segura, parece que leía en este idioma. Sus muchas alusiones a literatura francesa y hasta las intercalaciones en francés especialmente en *El resignado* y *Ña Catita*, así lo demuestran —Sánchez 1947, p. 156—) somos de la opinión —por la biografía de Segura que demuestra sus pocos estudios y su temprana dedicación a la milicia— que su conocimiento de francés, si acaso tuvo alguno, que muy superficial y en ningún caso suficiente, creo, para leer a de Jouy o Mercier los más importantes costumbristas franceses en su idioma original. Si los conoció, cosa que tampoco está probada, debió haber sido por medio de traducciones.

En segundo lugar y en cuanto al carácter de su figura y a la naturaleza de su obra, debe enfatizarse que ambos factores demuestran en mi opinión la existencia de una vocación literaria mucho más auténtica que la de Pardo y consecuentemente explican la mayor y más constante dedicación a la literatura, como puede verse de la simple enumeración de sus obras y de la fecha de las mismas así como del cotejo de ambos indicadores con los de Felipe Pardo.

En cuanto a la posible influencia de autores costumbristas españoles en Segura se cuenta con una fuente importante: la relación de libros que pertenecieron a nuestro autor y que le fuera transmitida a Luis Alberto Sánchez por Gonzalo Carbajal y Segura, nieto del escrito (Sánchez 1947, p. 154). Figuran allí *La República Literaria* de Saavedra Fajardo, las comedias completas de Moratín, un volumen de comedias de Bretón de los Herreros y un tomo con dramas de Calderón de la Barca. La presencia de la obra de Bretón vendría a confirmar la generalizada opinión de la crítica acerca de la cercanía entre el teatro de Segura y el del comediógrafo hispano. Incluso no faltan autores que llaman a Segura «el Bretón de los Herreros peruano». Se trataría de un caso de influencia entre autores casi contemporáneos (Segura: 1805-1871, Bretón: 1796-1873) pero de distante fecha de iniciación en la escritura de textos teatrales ya que la primera obra de Bretón de los Herreros, *A la vejez viruelas*, se escribe en 1817 y se estrena en 1824 y a partir de ese momento y por varias décadas sigue estrenando con cierta regularidad (escribió entre originales y traducidas cerca de doscientas obras teatrales), destacando aparte de la comedia citada, *Marcela* (1831), *Un tercero en discordia* (1833), *Muérete ¡y verás!* (1837), *El pelo de la dehesa* (1840). Mientras que *La Pepa*, la primera obra de Segura, fue escrita al parecer entre 1833 y 1834, aunque jamás se escenificó en vida del autor, siendo más bien *Amor y Política* y *El Sargento Canuto* las primeras piezas de Segura puestas en escena (1839).

En relación al teatro de Bretón se ha dicho por uno de sus estudiosos, José María Asencio: «En las comedias de Bretón está la España de medio siglo; y más aprenderá la posteridad acerca de nuestras ideas, de nuestras costumbres, preocupaciones, defectos y buenas cualidades, mejor conocerá la vida interior de los españoles, la casa y la familia, el que lea su teatro, que el que se dedique a la lectura de la historia general o de las monografías que tanto abundan sobre acontecimientos parciales de nuestro tiempo... En el teatro de Bretón está la España representada por los españoles» (Bretón 1957, p. XX). Y Narciso Alonso Cortés apunta por su parte: «Ese género de Bretón descansaba esencialmente en la pintura de costumbres coetáneas, no de esas poderosas corrientes éticas que transforman la psicología nacional, sino más bien de los pequeños episodios de la

vida española, llevados al teatro con una sencillez inimitable, y desenvueltos en una versificación fácil hasta lo extraordinario y en un lenguaje que reproducía toda la vivacidad y el colorido del habla usual castellana» (Bretón 1957, p. XXIII). Y con mayor sentido crítico señala Juan Valera: «Los amoríos, las intrigas domésticas, los defectos y extravagancias de la moda, todo esto, someramente percibido, sirvió a Bretón para tramar y urdir el ligero y pintoresco tejido de sus lindas comedias originales que pasan de ciento. Como no presumía de profundo observador psicológico, lo que presta por lo común individualidad a sus personajes, y constituye sus caracteres, es casi siempre más exterior que íntimo» (Bretón 1957, p. XVIII).

Resulta sin duda revelador que todos estos juicios y observaciones se pueden aplicar al teatro de Manuel Ascencio Segura sin mayores variaciones que las referentes a la nacionalidad peruana y no española de sus ambientes y personajes. sin embargo Rafael de la Fuente Benavides en su ensayo sobre Segura luego de afirmar que «el empleo y ejercicio de la aptitud los debe a Bretón, castizo muy más consciente y sosegado que el primitivo sainetero» (se refiere a Ramón de la Cruz) añade: «Pero no se ceba por amor de teatro, por razón de estética, en determinado tipo o individuo, como Bretón en su *Agapito*; sino que defiende el orden social, el modo sociable, la general costumbre con no más saña que la indispensable, en muñeco de sobrio arreglo pero también de inhumanidad notoria» (De la Fuente y Benavides 1968, pp. 145 y 148).

Por otra parte, seis de las piezas de Bretón de los Herreros utilizan la misma trama argumental consistente en que una dama es cortejada y asediada por varios pretendientes uno de los cuales es el honesto. Y en Segura se da también con frecuencia el mismo conflicto (*La Pepa*, *El Sargento Canuto*, *Ña Catita*, *Un juguete*), por lo que (y por lo anteriormente anotado) parece verosímil la existencia de una cierta influencia del comediógrafo español sobre el peruano.

También se ha afirmado desde hace mucho tiempo la presencia de la obra del infatigable sainetero español Ramón de la Cruz (1731-1794) en el mundo teatral de Segura. Aunque es muy posible que Segura haya leído parte del teatro del de la Cruz (alrededor de 350 sainetes) y que de tales lecturas pueda haber tomado algún estímulo, debe recordarse que el autor español sólo escribió sainetes (o sea piezas breves, sencillas y en un acto) mientras que Segura dejó escritas doce comedias en varios actos y sólo tres de sus composiciones son de un solo acto lo que demostraría un mayor vuelo creador en el autor peruano. No obstante tiene interés recordar a este respecto una singular opinión de Manuel González Prada: «Segura no conoció la índole de su ingenio, pues pudiendo haber sido un

eximio escritor de sainetes, tuvo la pretensión de ser un autor de comedias» (González Prada, 1945, p. 146).

Otros autores como José de la Riva Agüero y Rafael de la Fuente Benavides subrayan más bien la influencia de Ramón de la Cruz. Así el primero apunta:... «pero más ceñido a la verdad será afirmar que es nuestro Ramón de la Cruz, y que, así como éste retrató el abirragado y pintoresco pueblo español del siglo XVIII, el de los chisperos y manolas, así también Segura ha retratado aquel período de transición que va de 1824 a 1860, en el cual aún el constante trato con los extranjeros y la influencia niveladora de la cultura moderna, no habían borrado la fisonomía particular de nuestras costumbres regionales; en el cual aún habían tapadas y se bailaba la mozamala» (Riva Agüero 1962, p. 131). Por su parte de la Fuente, refiriéndose a la vez a De la Cruz y Bretón, sostiene: «Su maestro fundamental, De la Cruz, apenas le dio las primeras letras». (De la Fuente 1968, p. 148).

De tal manera que en cuanto al teatro, solamente Ramón de la Cruz y Manuel Bretón de los Herreros podrían haber tenido cierta influencia en Segura. En cambio en lo que a los artículos de costumbres concierne y aunque no se a posible tampoco aducir muchos argumentos, da la impresión de que Segura pudo haber leído al menos parcialmente las varias series de cuadros de costumbres de Ramón de Mesonero Romanos (aunque ningún libro del autor español figurase entre los de propiedad de Segura ya mencionados que es de suponer no constituyeran toda su biblioteca). En efecto, no solamente se dan coincidencias en los temas escogidos (el carnaval, las corridas de toros, las fiestas religiosas, las visitas, los paseos, las calles), sino que hay cierta similitud en la facilidad narrativa, en la destreza en el retrato breve de personajes, en el aire festivo del estilo.

En cambio ni Mariano José de Larra ni Serafín Estébanez Calderón, los otros dos costumbristas españoles importantes del período, parecen haber atraído la atención de don Manuel Ascencio cuya obra es mucho más llana y popular que la del primero y mucho más humorística que la del segundo.

VI.

Al final de este recorrido que nos ha permitido tratar con cierto detenimiento una cuestión que siempre ha sido planteada de manera demasiado simple y dando por cierto un presupuesto no demostrado: que los costumbristas peruanos siguieron más o menos dócilmente el ejemplo de los principales costumbristas españoles, es el momento de decir algo a modo de (provisorio) balance y conclusión. En este sentido pienso que el

costumbrismo español a partir de 1820 (es decir fundamentalmente Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra) se nutre inicialmente de las fuentes francesas representadas sobre todo por Victor-Joseph Etienne o Jouy y Louis Sébastien Mercier para proceder luego al desarrollo de una literatura más personal que lleva a los mejores logros de esta tendencia.

En lo que se refiere al Costumbrismo peruano (y probablemente latinoamericano) creo que deben distinguirse dos casos encarnados en Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura respectivamente. En el primero se da también el conocimiento inicial del costumbrismo francés al que sigue casi de inmediato el del costumbrismo español sobre cuyas bases se edifican las correspondientes obras personales. En el segundo no hay contacto directo con los costumbristas franceses pero sí con los españoles (particularmente en el caso concreto de Segura con un precursor como Ramón de la Cruz y luego con Bretón de los Herreros y Mesonero Romanos) que dejan huella aunque no determinante en la obra personal posterior.

Por lo demás —y debido a las circunstancias históricas diferentes— el Costumbrismo en el Perú cumple una función de enriquecimiento y afirmación de la identidad nacional y de consolidación por la vía literaria de la recién lograda autonomía que ciertamente no se da (o no se da de igual manera) en el caso de España.

Como se ha dicho antes, el presente estudio forma parte de uno mayor dedicado al Costumbrismo latinoamericano en general que esperamos publicar en el mediano plazo en forma de libro.

Jorge Cornejo Polar

Bibliografía

- ASENSIO, JOSÉ MARÍA: «El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros» en *La España Moderna*. Madrid, enero de 1897.
- BLANCO GARCÍA, FRANCISCO: *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, Editores 1899.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, MANUEL: *Teatro*. Prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Espasa Calpe S.A., 1957.
- CASTRO RAWSON, MARGARITA: *El costumbrismo en Costa Rica*. San José, Imprenta Lehmann, 1971 (2ª ed.).
- CORREA CALDERÓN, E.: *Costumbristas españoles* - Tomo I. Estudio Preliminar y selección de textos de E. Correa Calderón. Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1964.
- CORTÉS NARCISO, ALONSO: «Prólogo» a Bretón de los Herreros - *Teatro*. Madrid, Espasa Calpe S.A. 1957.

- DE LA CRUZ, RAMÓN: *Doce sainetes*. Edición de José-Francisco Gatti. Barcelona, Editorial Labor, Textos Hispánicos Modernos, 1972.
- DE LA FUENTE Y BENAVIDES, RAFAEL (MARTÍN ADÁN): *De lo barroco en el Perú*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, SERAFÍN: *Escenas Andaluzas*. Madrid, Espasa Calpe S.A. 1960. Cuarta Edición.
- GONZÁLEZ PRADA, MANUEL: *El tonel de Diógenes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- HENDRIX W.S.: «Notes on Jouy's influence on Larra» en *Romantic Review* N° XI, 1920.
- JURETSCHKE, HANS: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna, 1951.
- LARRA MARIANO, JOSÉ DE: *Artículos de costumbres*. Antología dispuesta y prologada por Azorín. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina S.A. 1958 (7ª edición).
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS: *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972.
- MESONERO ROMANOS, RAMÓN DE: *Escenas Matritenses*. Estudio preliminar y bibliografía por Angeles Cardona de Gibert y Francisca Sallés Martínez. Barcelona, Editorial Bruguera S.A., 1967.
- MONSIVAIS, CARLOS: *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México, Ediciones ERA, 1980.
- MONTESINOS, JOSÉ F.: *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1960.
- PARDO Y ALIAGA, FELIPE: *El espejo de mi Tierra*. Edición y estudio preliminar de Alberto Tauro. Lima, Editorial Universo, Colección de Autores Peruanos, 1971.
- — —. *Poesías de don...* Introducción, edición y notas por Luis Monguió. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1973.
- — —. *Poesía y escritos en prosa de Don...* París, Imprenta de los Caminos de Hierro, 1969.
- — —. *Teatro*. Selección de César Miró. Lima, Editorial Universo, Colección de Autores Peruanos, s/f.
- PICÓN SALAS, MARIANO: Prólogo a *Satíricos y Costumbristas Venezolanos Antología*. Lima, Primer Festival del Libro Popular Venezolano, 1958.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: *El Señor Segura hombre de teatro*. Lima, Editorial PTCM, 1947.
- — —. *La Literatura Peruana*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú. EMUSA Editores, 1989 (sexta edición).
- SEGURA, MANUEL ASCENCIO: *Artículos, poesías y comedias*. Preámbulo biográfico y noticiario de Ricardo Palma. Lima, Carlos Prince, Impresor y Librero - editor, 1886.
- TAMAYO VARGAS, AUGUSTO: *Literatura Peruana*. Lima, Librería Studium Editores, 1976.

Utopía e inoculación: la novela popular romántica

Las obras de cultura de masas, incluso si su función radica en legitimar el orden existente... no pueden llevar a cabo su cometido sin reflejar, mientras sirven a este orden, las más profundas y fundamentales fantasías de la colectividad, a las cuales, por consiguiente, no importa en cuan distorsionada manera, se observa que dan expresión.

(Jameson 1979, 144)

He aquí el modelo de este nuevo estilo demostrativo: tomad el valor establecido que queráis restablecer o desarrollar, y primero mostrad pródigamente sus pequeñeces, las injusticias que produce, las vejaciones a que da lugar, y zambullidlo todo en su natural imperfección; luego, en el último momento, rescatadlo *a pesar de*, o mejor, *por* la pesada fatalidad de sus taras.

(Barthes 1980, 41).

En el ambiente académico anglosajón, al abrigo de los llamados *Cultural Studies*, se ha producido en la última década una verdadera explosión del interés hacia unos productos culturales que habían sido tradicionalmente excluidos del debate crítico. Nuestro conocimiento sobre unas manifestaciones de gran impacto social, como puedan ser el cine de evasión, la literatura popular de género, las series televisivas o la música rock, se ha beneficiado de unas tendencias críticas que ya no aceptan hacer distinciones de carácter absoluto y elitista entre la llamada «alta» cultura y la cultura popular o de masas. Bajo ópticas más o menos cercanas, según los casos, al feminismo, al marxismo o al psicoanálisis deconstructivo, el florecimiento de este tipo de crítica ha hecho evidente que los productos de la cultura de masas son mucho más complejos de lo que se estaba dispuesto a admitir. Esta complejidad atañe tanto a sus formas de

representación como a la variedad de identificaciones (conscientes e inconscientes) que estos productos son capaces de propiciar en su público, así como a su siempre ambivalente, difícilmente etiquetable adscripción ideológica.

En el presente artículo me propongo tratar de la llamada novela romántica, un género literario de masas para mujeres que goza ya de una importante tradición en el mundo anglosajón, y que ha sido introducido más recientemente en España (así como en el resto de países europeos y algunos de Asia) con un muy remarcable éxito¹.

La novela romántica ha sido a menudo menospreciada tanto por la supuesta transparencia y simplicidad de sus fórmulas narrativas como por el hecho de que (a pesar de tratarse de un género producido y consumido casi exclusivamente por mujeres), suele interpretarse como mera propaganda destinada a la legitimación y perpetuación del orden patriarcal sexista².

Efectivamente, la estudiosa feminista Rosalind Coward acierta cuando afirma que «nada podría estar más lejos de los fines del feminismo que esas fantasías basadas en la sumisión sexual, racial y de clase» que tan frecuentemente hallan representación en la novela romántica (Coward 1985, 230). Sin embargo, debemos proceder con cautela si no queremos caer en una interpretación de estos productos de masas que, por dogmática, resultaría demasiado simplista y monocolor (una lectura que olvidara, por ejemplo, el modo en que estas novelas para mujeres difieren en aspectos bien concretos de otros productos de masas dirigidos a públicos mayoritariamente masculinos).

Este artículo parte de la idea del crítico marxista Frederic Jameson según la cual lo que caracteriza a los productos de la cultura de masas es su naturaleza ambivalente como, por un lado, legitimadores del orden existente y, por el otro, como expresión utópica «de las más profundas y fundamentales fantasías de la colectividad» (Jameson 1979, 144). Así, observaremos que las novelas románticas, aún desde su condición de «refuerzos ideológicos» del *statu quo* (Jensen 1984, 25), están dando expresión de forma indirecta a un buen número de fantasías e insatisfacciones de las mujeres respecto de las bases institucionales de la sociedad patriarcal. Por supuesto, los artefactos de una cultura sexista se presentan «inevitablemente saturados de sexismo» (Ellis 1987, 217), pero sin embargo, como ha apuntado Tania Modleski, cuando se nos aparece claramente cuánta ira y cuánta hostilidad femenina se refleja en esas aparentemente simples «historias de amor», «todas esas teorías sobre las mujeres «mimando las cadenas que las oprimen» [por medio de la lectura de novelas románticas] se vuelven insostenibles» (Modleski 1982, 47).

¹ «Novela romántica» designa al género popular conocido en norteamérica como *Harlequin Romance* o en Gran Bretaña como *Mills and Boon*, y que cuenta ya con una larga tradición en esos países. En España, *Harlequin Ibérica* traduce y publica desde principios de la década de los ochenta los títulos de la multinacional *Harlequin Enterprises*, a un promedio de cuarenta novelas al mes. Las novelas constan, dependiendo de la serie, de unas 100 a 300 páginas, y su precio oscila entre las 275 y las 400 ptas. Su tirada media es de 25.000 ejemplares, y sus lugares usuales de distribución son librerías, quioscos y supermercados. Mi agradecimiento a M^a Teresa Villar, de *Harlequin Ibérica* en Madrid, por facilitarme estas informaciones.

² Ver el libro de M. Jensen *Love's Sweet Return: The Harlequin Story* (1984); también, el de R. Coward *Female Desires: How they are Sought, Bought and Packaged* (1985).

En las páginas que siguen, basándome, entre otros textos, en el estudio de T. Modleski *Loving with a Vengeance* (1982) y el de J. Radway *Reading the Romance* (1984), intentaré mostrar cómo las novelas románticas, mediante la plasmación de escenas que remiten, en último término, al período infantil edípico, proponen una resolución utópica a conflictos que afectan directamente a los procesos de individuación y subjetivación femeninas en el seno de la sociedad patriarcal. un acercamiento a tres títulos publicados recientemente en las series «Jazmín» y «Superjazmín» de Harlequín Española, nos permitirá observar los paralelismos temáticos y estructurales que presentan las novelas románticas, paralelismos que se extienden a la manera en que se hacen eco de unas mismas tensiones subjetivas de las mujeres respecto a instancias tales como la madre arcaica y la figura paterna.

Subsidiariamente, nuestro análisis permitirá observar algunos de los mecanismos mediante los cuales el género popular romántico evita cuestionar las bases del control sexista sobre la mujer aún sirviendo como plataforma de protesta contra algunos de los efectos de ese control (o, lo que es lo mismo, el modo en que este género neutraliza el descontento y hasta la rabia femeninas hacia el orden patriarcal aun dando expresión a tales sentimientos de forma indirecta u oblicua).



Como afirma Joanna Russ, convertirse en la protagonista de una historia de amor es una de las pocas cosas que se le permiten a una heroína (Russ 1972, 9). Dentro de los límites de esta restricción, la invariable fórmula de las novelas románticas se puede caracterizar de la manera siguiente:

Una joven inexperta, de clase baja o medianamente situada, conoce y entra en relación con un hombre mayor que ella. El suele estar divorciado, y es descrito como guapo, fuerte, experimentado y rico. Durante el transcurso de la acción, la joven protagonista estará preocupada y confundida por el comportamiento del héroe, ya que éste, aunque obviamente interesado por ella, se muestra burlón, cínico, hostil e incluso algo brutal. Sin embargo, al final de la novela todos los malentendidos se aclaran: el galán revela su amor a la heroína, y ella le corresponde (ver Modleski 1982, 37).

Otros elementos a tener en cuenta son, en primer lugar, la presencia constante en las novelas de este género de un personaje femenino negativo y hostil, que la protagonista percibe como una rival en su amor por el héroe, y que a menudo es encarnado por la ex-esposa de éste. En segundo

lugar, respecto a la técnica de presentación de la historia, cabe notar que las novelas románticas se narran siempre desde un saber limitado a la protagonista. Este punto de vista recoge la afectividad y las insuficiencias del conocimiento de la heroína respecto de los hechos descritos, aunque los traslada siempre desde la tercera persona verbal. Más adelante veremos la importancia que se ha atribuido al uso de esta técnica narrativa respecto al tipo de identificación con la heroína que estas novelas proponen a sus lectoras.

Quisiera llamar la atención sobre la relación que une a la heroína de la novela romántica tanto con el galán protagonista como con la figura de la ex-esposa de éste, la mujer rival. Siguiendo la argumentación de Modleski, quien ve en los géneros populares romántico y gótico una puesta en escena de ciertos estadios del conflicto edípico femenino (Modleski 1978, 34), R. Coward ha interpretado estas historias de amor en los términos del llamado complejo de Electra. Aquí, una heroína anclada en un estadio todavía infantil de desarrollo psicosexual, consigue obtener el amor del padre/héroe tras desplazar a la madre/rival (Coward 1985a, 196). Enfrentándose a la (ex-)esposa de éste, la heroína de la novela romántica daría cumplimiento «al arquetípico sueño edípico femenino de casarse con la figura del padre» (Modleski 1983, 34). Como apunta también K. Ellis, «la chica se casa con papáito» (1987, 221).

La complejidad del sistema de representaciones que nos brindan las novelas románticas, así como su vinculación con una resolución utópica de conflictos que apuntan claramente a los procesos de individuación femenina dentro del orden social patriarcal, empieza ya a emerger de forma evidente.

Veamos este punto con algún detalle. Modleski ha sabido argumentar convincentemente a favor de la novela romántica de masas como expresión velada de las ansiedades de separación a que diera lugar el vínculo arcaico entre la madre y la hija. Según esta crítica psicoanalítica, el acceso de la niña al orden simbólico, previa superación de su conflicto edípico, difiere del varón pequeño en algunos aspectos fundamentales. El niño, al ser poseedor de un rasgo físico que asegura su diferencia respecto de la madre, es capaz de reconocerse a sí mismo como un individuo autónomo desde muy temprana edad. La hija, en cambio, es proclive a percibirse, a veces incluso hasta el cuarto año, como una mera «continuación» o «extensión» de la madre (Modleski 1982, 71).

En este punto, la teoría de Modleski se muestra claramente deudora de las tesis de Freud sobre la especificidad del complejo de Edipo femenino. Según Freud, el conflicto edípico del niño, y con éste su vínculo libidinal arcaico con la madre, se resuelven de manera tajante y definitiva gracias al

temor que despierta la castración (encarnada por la figura paterna) (Freud 1924, 183-184). Sin embargo, para la niña, el proceso de delimitación del «yo» respecto a la instancia materna entraña una mayor complejidad.

El descubrimiento de la castración, y la consiguiente envidia del pene, son, en la niña, los factores que determinan no la *resolución*, sino la *entrada* en el conflicto edípico (Freud 1933, 120). Según Freud, el conocimiento de que tanto ella como su madre están «castradas» acentúa sensiblemente la hostilidad y la rivalidad de la niña hacia su progenitora, a quien culpabiliza «por haberla traído al mundo desposeída de pene» (Freud 1931, 234). Además, esta hostilidad no está exenta de sentimientos de temor; al carecer de rasgos donde poder fundamentar una separación efectiva respecto a ella, la niña teme ser absorbida, aniquilada, incluso «devorada» por la madre (Freud 1931, 230)³.

En este contexto, Modleski sostiene que la vuelta hacia el padre del impulso libidinal, característica del conflicto edípico en la niña, responde a la urgencia de su yo en formación por delimitar un espacio subjetivo propio —por sustraerse, mediante la posesión y el reconocimiento del progenitor, del angustioso vínculo arcaico con la madre— (Modleski 1982, 73-74)⁴. Aquí, la figura del padre reviste un papel central. Por un lado, él es quien, escogiendo a la niña como su objeto de amor, podría asentar firme y definitivamente su especificidad respecto a la instancia rival. Pero esta resolución no se produce, y las repetidas decepciones no hacen sino amenazar aún más el frágil compromiso de la identidad de la niña respecto a la madre (Modleski 1982, 74). Volviendo a Freud, cabe apuntar que, al desconocer propiamente el temor a la castración (pues se sabe de antemano desposeída de pene), la niña sólo puede hallar una salida dificultosa y parcial a su conflicto edípico. Al ver repetidamente frustrado su deseo por el padre, llegará eventualmente a desviar su deseo hacia otros objetos amorosos, aunque conservará siempre un lastre de dependencia infantil, testimonio de la insatisfactoria resolución de sus elecciones libidinales primarias (Freud 1933, 119-121).

Teniendo en cuenta los postulados que hasta aquí he expuesto, vemos que las novelas románticas, en último término, están proponiendo indirectamente a sus lectoras una manera de sobreponerse al miedo a no existir como sujetos, al miedo a fundir su identidad con la de la madre. Si, como apunta Modleski, el miedo femenino a la castración representa «el miedo a no desarrollar nunca un sentimiento de autonomía y separación» (Modleski 1982, 71), las novelas románticas, al asegurar el amor del galán por la protagonista (en oposición a la madre/rival) dan una resolución utópica a este conflicto. Aquí, el largamente esperado y reconfortante amor del padre se hace real, y con él, la abyecta identificación con la madre (la

³ En época más reciente, la visión freudiana de la sexualidad femenina ligada a la «envidia del pene» y a la hostilidad rival hacia la madre ha sido repetida y eficazmente contestada desde posturas feministas. Ver Irigaray (1985), 34-67; Kofman (1982), 167-224.

⁴ Ver también, sobre este punto, la aportación de Julia Kristeva en su ensayo sobre la abyección *Pouvoirs de l'horreur* (1980), pp. 9-40.

confusión castradora e infantilizante de los límites subjetivos de la heroína con los de su progenitora) se aleja clara y definitivamente. Así, de nuestro acercamiento se desprende que las novelas románticas tienden hacia un afianzamiento de una identidad femenina diferente y autónoma (una identidad que, sin embargo, no dejará de estar subordinada en todo momento al reconocimiento y a la autoridad masculinos). Como apunta Modleski, «las novelas románticas sirven en parte para convencer a las mujeres de que no son sus madres» (1982, 71).

★ ★ ★

Esta lectura me parece particularmente iluminadora y sugerente en relación con las tres novelas románticas que me propongo analizar aquí a título representativo. Estas son: *Corazón prohibido* (1993), de Quinn Wilder, *Del ensayo al amor* (1993), de Lynn Patrick (pseudónimo conjunto de las autoras Patricia Pinianski y Linda Sweeney), y *Amar otra vez* (1992), de la británica Carole Mortimer.

Las tres novelas presentan situaciones en las que inmediatamente reconocemos a los personajes y al tipo de conflicto característicos de un drama edípico femenino. En *Amar otra vez*, hallamos a Christi, una joven e inocente huérfana, estudiante de historia, que lleva cuatro años enamorada de su vecino Lucas. Este es un atractivo profesional divorciado quien, por su mayor edad, no parece ver en ella más que a una niña. El personaje de la madre/rival lo encarna Marsha Kingsley, una sofisticada mujer de negocios, ex-esposa de Lucas, siempre dispuesta a humillar a Christi y a interponerse entre ellos dos.

Ocurre de forma similar en *Del ensayo al amor*. Aquí, Gillian, una joven maestra, se enamora de John Slater, el compañero con quien tiene que formar equipo en un proyecto de simulación matrimonial dirigido por ella misma entre los miembros de la asociación de padres de su escuela. John Slater está también divorciado y es padre de dos hijas. Su ex-esposa Kate es una mujer ambiciosa y egoísta que, como rival, está dispuesta a evitar a toda costa que las niñas encuentren en Gillian a una nueva madre.

Por último, los paralelismos con el escenario edípico son aún más evidentes en *Corazón prohibido*. Sarah Moore representa aquí a una insegura joven que, desilusionada de su carrera de modelo, se va de vacaciones al Canadá en busca de su progenitor. Este, a causa de que su esposa se negara a concederle el divorcio, se vio forzado a abandonarla cuando ella era sólo una niña. La madre de Sarah es una mujer posesiva e intransigente que mantuvo a su hija siempre alejada del padre, hasta el punto de impedir su comunicación e interceptar las cartas que él persistentemente

mandaba a la joven desde donde se encontrara. Por culpa de un accidente, Sarah ve truncado su propósito y tiene que pasar sus vacaciones en compañía de Jesse, un hombre robusto y enigmático que simbolizará la figura del padre perdido, y de quien ella termina enamorándose. La resolución favorable del romance proporciona a Sarah la seguridad y la confianza en sí misma necesarias para emprender una nueva vida como fotógrafa.

Basándose en la terminología de Lacan, Modleski afirma que las heroínas de las novelas románticas (independientemente de su edad en la ficción) presentan un nivel de desarrollo psicosexual correspondiente al llamado estadio imaginario⁵. En esta fase todavía infantil, previa a la resolución del conflicto edípico, ni el «yo» de la niña como función subjetiva relativamente coherente y autónoma, ni su control motor se encuentran suficientemente desarrollados. Esto la hace dependiente de la madre, quien es percibida por ella a la vez como objeto de admiración y como fuente potencial de amenaza. En oposición a la disgregación y falta de coordinación que caracterizan la experiencia de sí misma de la niña (tanto en el plano motriz como también en el subjetivo), «el [control] de la madre parece sobrehumano en su perfección» (Modleski 78, 35).

Este hecho parece reflejarse claramente en las tres novelas que estamos considerando. A sus 19 años, por ejemplo, Christi de *Amar otra vez* se queja a menudo de ser patosa y desmañada, y de perder constantemente sus lentes de contacto mientras que, por oposición, la ex-esposa del hombre que ama, Marsha Kingsley, despliega un amenazante control de sí misma y de las situaciones. También, la narradora de *Del ensayo al amor* subraya los momentos en que su heroína Gillian se muestra infantil, confundida o torpe —tropieza persistentemente con sus propias gafas siempre que John Slater intenta besarla (Patrick 1990, 97)— mientras que su rival Kate se caracteriza por su decisión y por «[conseguir] siempre lo que se propone» (Patrick 1990, 106). Por último, a pesar de ser una modelo profesional de 23 años, a Sarah Moore, de *Corazón prohibido*, también le parece, en medio de la confusión vital en que se encuentra, «haber vuelto de pronto a vivir aquellos días en que era una chica desgarbada y sin gracia» (Wilder 1990, 21).

El conflicto que nos brinda la novela popular romántica remite claramente a las dificultades que encuentra la mujer para llegar a establecer una identidad subjetiva adulta y autónoma. Como ha quedado dicho, por su condición de rival de la heroína, la madre (o sus substitutas en la ficción) se presenta a menudo como la principal amenaza a la ejecución de esta empresa. Tal amenaza adquiere a veces tintes excesivos, caricaturescos. Así, en *Amar otra vez*, donde las exageradas burlas y humillaciones de Marsha Kingsley sirven para recordar continuamente a la protagonista

⁵ Lacan distingue tres órdenes esenciales en el terreno psicoanalítico: el Imaginario, el Simbólico y el Real. El orden Imaginario se caracteriza por la prevalencia de la relación identificativa con la imagen especular (tal como se ejemplifica en el llamado «estadio del espejo») y existe previamente a la capacidad del sujeto de discernir de acuerdo con el sistema de substituciones y diferenciaciones lingüísticas. Ver Lacan (1966), 93-100.

Christi de su inadecuación e inferioridad infantiles tanto respecto a ella como al padre/Lucas:

«Pero tú eres una niña para él, siempre lo serás.» Se rió burlona. «¿Podrías bailar desnuda encima de una mesa y probablemente él sólo te ofrecería su chaqueta para que no te resfriaras!» (Mortimer 1992, 71).

Siguiendo las tesis de Freud, cabe explicar el carácter amenazador y hostil que reviste la ex-esposa del héroe, la figura de la madre/rival, en la novela romántica, como el resultado de una proyección de tipo paranoico de sentimientos infantiles de agresividad de la propia heroína hacia la figura materna. Efectivamente, como hemos apuntado, Freud advierte que el descubrimiento de la castración despierta en la niña impulsos agresivos y sádicos hacia la progenitora, impulsos cuya represión inadecuada (o cuya conversión en otros de carácter opuesto) puede constituir «el germen de una paranoia posterior en la mujer» (Freud 1931, 230). Esta tesis serviría para explicar el miedo que siente la niña (o, en nuestro caso, la heroína de la novela romántica) a ser absorbida o aniquilada por la madre/rival, así como su constante preocupación por las amenazas que emanan de ella.

En *Corazón prohibido*, el carácter obstaculizante y amenazador de la instancia materna para la existencia individual de la protagonista deviene todavía más patente. Aquí, es la madre real de Sarah Moore, y no una substituta en la ficción, el foco del temor y la causante de todos los males de la heroína. La madre de Sarah es quien negó el divorcio a su esposo, obligándole a huir y a romper los vínculos con su hija (Wilder 1993, 4-5). La madre es quien separó a Sarah de su «verdadera» vocación artística, riéndose cruel y cínicamente de sus dibujos cuando sólo era una niña (Wilder 1993; 47). También fue la madre quien, para satisfacer su propia ambición, la obligó a convertirse en modelo. Como se desprende de la siguiente cita, Sarah responsabiliza directamente a su madre de la situación de alienación personal en que se encuentra, e incluso de haber impedido su existencia.

Ella era una figura creada por la prensa, por la industria, por su madre. Moldeada de manera inmisericorde para ciertos fines... Tal vez ni siquiera existía Sarah Moore. ¿Sería esa la razón por la que siempre pronunciaba su nombre con inseguridad? ¿Porque en realidad pronunciaba el nombre de alguien que no existía? (Wilder 1993; 38-39)

Sin embargo, en un punto anterior de la novela, Quinn Wilder parece problematizar un planteamiento tan simplista y reductivo de los hechos. Aquí se nos muestra que la relación entre Sarah Moore y su madre, a

pesar de lo que aquélla está dispuesta a admitir conscientemente, simplemente no admite ser explicada en los términos de una oposición excluyente víctima/verdugo. Como se desprende de la siguiente cita, en *Corazón prohibido* no es (solamente) que la madre odie o victimice a su hija Sarah, sino que es Sarah misma quien odia a la figura materna, un odio que es, a su vez, fruto del intenso vínculo con ella, de «la estrecha relación que las unía» (Wilder 1993, 5). Vemos, pues, que las novelas románticas proponen a sus lectoras no una, sino diversas, y a menudo contradictorias, identificaciones desde las cuales poder dar expresión tanto a su hostilidad como también, y quizá primordialmente, a su *amor* por la figura materna —una ambivalencia afectiva que, en último término, como apunta Modleski, viene favorecida por su posición idéntica de inferioridad en el seno del orden patriarcal dominante— (Modleski 1982, 66):

En ese momento odió a su madre por haberle mentido durante todos esos años, por haberle interceptado sus cartas. La odió y al mismo tiempo, dada la estrecha relación que las unía, deseó protegerla también contra aquella acusación de «ave de rapiña». A pesar de que lo fuera realmente. (Wilder 1993, 5)



Como apunta Jensen, el verdadero misterio de la novela popular romántica lo constituye el hombre (1984, 119). Siendo uno de los pocos personajes que nuestra cultura aún concibe en términos heroicos (Cawelti 1976, 6), el protagonista masculino de estas novelas suele ser maduro, agresivo, rico, guapo y fundamentalmente enigmático respecto a sus sentimientos hacia la heroína. A título de ejemplo, John Slater de *Del ensayo al amor* es descrito como de «impresionante estatura», viste «apretado pantalón vaquero y una camisa amplia sobre hombros musculosos», aunque tiene ya «manchas plateadas en las sienes» (Patrick 1993, 13). La apariencia enigmática, potencialmente brutal, es uno de sus rasgos principales, como lo es también de Jesse, héroe de *Corazón prohibido*:

Había algo extraño en aquellos ojos endemoniadamente sensuales. Retadores, burlescos, misteriosos. La mirada de un hombre que no transigía, que obedecía a sus propias reglas. Proyectaba una imagen salvaje, peligrosa, excitante; una auténtica tentación mezclada de inocencia. (Wilder 1993, 9).

Tales características confirman al héroe de la novela romántica en su función de substituto idealizado de la figura del padre. Este encarna la instancia que, dentro del sistema triangular edípico que hemos caracterizado como propio del género, se encargará de romper la vinculación castradora de la protagonista/niña con la madre (facilitando así su salida del

conflicto edípico y, con ella, su acceso definitivo al orden simbólico que rige en la vida adulta). Así, la resolución favorable del romance con el padre/héroe representa en la novela popular romántica el estadio final en el proceso de evolución psicosexual de la heroína, aquél en que ser amada por él se hace sinónimo del acceso a una existencia plena como ser desarrollado y adulto.

Así ocurre en *Corazón prohibido*, donde, desde el inicio de la novela, el viaje de Sarah Moore al Canadá en busca de su padre real, se presenta como paralelo a la búsqueda de su propia identidad. Sarah es «un alma solitaria en busca de sí misma en los caminos inhóspitos de la Columbia Británica» (Wilde 1993, 7). La nostalgia con que Sarah recuerda el vínculo que existió entre ella y su padre durante la infancia, la lleva al convencimiento de que sólo él puede saber «quien es ella en realidad», bajo su frívola vida actual como modelo. Wilder escribe: «[Sarah] supo que debía ir al único sitio en que Sarah Moore existía realmente... en la mente de su padre» (1993, 5) Y, más adelante: «Su padre tenía que saber dónde estaba Sarah Moore. El vería la verdad detrás de su imagen superficial» (Wilder 1993, 38).

Dispersión subjetiva y falta de identidad son los rasgos que se desprenden de la caracterización propuesta por Wilder de la adolescencia y la juventud de Sarah Moore (períodos que transcurrieron en la ausencia de su padre, y en los que estuvo fuertemente influida por la voluntad materna):

A través de los años [Sarah] había cambiado una y mil veces su apariencia; unas veces fue rubia, en otras su cabello fue negro, e incluso llegó a ser pelirroja, dependiendo del producto que anunciara o de los requerimientos del cliente. (Wilder 1993, 23)

Y, más adelante:

Su madre esperaba otras cosas de ella. Sabía que ella haría cualquier cosa para que su madre la quisiera... incluso destruirse a sí misma. (Wilder 1993, 48).

Como ejemplifica *Corazón prohibido*, vivir (de forma simbólica) en la ausencia del padre es sinónimo en la novela romántica de una existencia insatisfactoria y parcial, de un no-ser sin substancia ni entidad que entraña, para la heroína, la imposibilidad angustiosa de establecer límites estrictos entre ella y su madre, su «yo» y su «otro» (entre lo que ella quiere y lo que *la otra* quiere de ella). Contrariamente, contar con el amor del (substituto del) padre lleva consigo, en las novelas de este género, acercarse a una existencia *sin* la castración, a (la utopía de) una individualidad plena, totalizadora, coherente y absolutamente independiente.

Así ocurre a Sarah Moore, quien, liberada de sus temores e inseguridades adolescentes por el amor de Jesse, adquiere finalmente el sentido de

una personalidad estable y bien definida, capaz ya de decidir libremente sobre sí misma. Escribe Wilder:

[Era] un sentimiento que le infundía seguridad, que ahuyentaba todos los temores que la habían perseguido a través de su vida y que por fin se hacía presente. Sus temores se estaban evaporando. (Wilder 1993, 84)

Este hecho tiene como consecuencia positiva e inmediata la decisión de la protagonista de abandonar la carrera de modelo por su antigua vocación fotográfica. Así, al final de la novela, Sarah podrá afirmar de forma exultante:

—Me llamo Sarah Moore y soy artista. Soy un ser fuerte y alegre, obstinado y temperamental. Soy buena y mala; soy una mujer y una niña, soy yo misma y me he encontrado. Quiero trabajar en lo que me gusta durante el resto de mi vida. Me siento plena y libre, Jesse, y pienso seguir así toda la vida. (Wilder 1993, 123).

Modleski ha argumentado convincentemente que la apariencia enigmática y algo brutal que reviste el protagonista de las novelas románticas para la heroína, debe ser analizada en relación con la dificultad de la niña en entender el deseo del padre (Modleski 1983, 38). Sin embargo, es importante notar que la opacidad y a menudo hostilidad del héroe hacia la heroína nos afectan a nosotros como lectores desde una perspectiva muy distinta a como le afectan a ella. Mientras que la protagonista no sabe hasta las últimas páginas de la novela (cuando él le declarará su amor incondicional) que en verdad el galán ha estado enamorado de ella todo el tiempo, nosotros, como buenos conocedores de las convenciones del género, sabemos que la indiferencia, la hostilidad e incluso la brutalidad del hombre hacia la heroína significan «realmente» su más profundo amor por ella.

Este, entre otros factores, lleva a Modleski a calificar la relación que existe entre la lectora de novelas románticas y la heroína como una identificación de tipo histérico y masoquista (Modleski 1982, 60). En virtud de esta peculiar relación (celosamente cuidada y favorecida desde el punto de vista de la tercera persona) la lectora de estas novelas se comportaría como escindida en dos instancias distintas, de tal manera que su identificación con la protagonista se haría solamente posible gracias a saberse más «lista» que ella y mejor «lectora» del comportamiento del héroe que ella —o, lo que es lo mismo, gracias a poderse burlar (benévolamente) de la heroína y de sus preocupaciones respecto al héroe, ya que éstas acaban por mostrarse siempre infundadas— (Modleski 1982, 41).

Este razonamiento introduce un interesante punto sobre la relación existente entre *conocimiento* y sentimiento de *culpabilidad* en la mujer

dentro del orden patriarcal, una relación que la novela romántica a la vez parece denunciar y propiciar de manera particularmente eficaz.

Veamos el ejemplo que nos ofrece Gillian, la heroína de *Del ensayo al amor*. A sus treinta años, Gillian es una responsable maestra, soltera aunque «preparada de forma educada para el matrimonio» (Patrick 1993, 13), una institución que, según ella, «debería durar toda la vida» (14). Gillian es bonita, lleva lentes, y su rostro «estaba enmarcado por rizos suaves» (22), rasgos que apuntan metonímicamente a su personalidad retraída y vulnerable. Sabemos que se siente atraída por su compañero John Slater, aunque se muestra insegura y torpe cuando éste intenta besarla, además de abrigar continuas dudas sobre sus sentimientos hacia él (97). También, sabemos que Gillian esconde un secreto bajo su imagen de profesional adulta y eficiente: una casa de muñecas victoriana. Este juguete, que cuida celosamente, es el testimonio de un sueño de adolescencia que nunca vio realizado: tener algún día «un hogar lleno de armonía», con «un esposo y dos niños preciosos» (Patrick 1993, 77).

En uno de los capítulos iniciales de la novela, Gillian y su hermana menor Vicky (recientemente divorciada de su esposo Tom) deciden, a instancias de esta última, visitar un nuevo bar para solteros. «Si te relajas y dejas de comportarte como una monja», anima Vicky a Gillian, «quizá encuentres a alguien interesante en *Rochester*» (Patrick 1993, 31).

La lectora de *Del ensayo al amor* enseguida comprende la diferencia abismal que separa a las dos hermanas. La personalidad de Vicky, segura y extrovertida, se manifiesta en su apariencia sensual y agresiva. Viste minifalda de cuero, cabellos teñidos de rubio y uñas «pintadas con laca cereza» (Patrick 1993, 30), mientras que Gillian, apocada, se niega a dejarse maquillar para salir (31). Además, a diferencia de su hermana, Vicky manifiesta abiertamente y sin complicaciones su deseo hacia el sexo masculino, y está dispuesta a actuar de acuerdo con los fines que se propone conseguir. En este sentido, Vicky representa en la novela lo que Radway ha llamado el «contrapunto femenino» (*female foil*), una figura que, por su actitud «rebelde respecto al papel sexualmente servil impuesto socialmente a la mujer», contrasta con el carácter inocente y virginal de la heroína (Radway 1984, 146). Vicky comenta, a propósito de su nuevo peinado:

—El contraste entre la raíz oscura y la punta clara enmarca mi cara. ¿No te parece sensacional? —Vicky dirigió una mirada hacia la mesa de los hombres—. Los caballeros las prefieren rubias. (Patrick 1993, 30).

Según Gillian, Vicky es tan abierta, extrovertida y encantadora «que casi siempre se salía con la suya» (Patrick 1993, 30). Sin embargo, la lectora de novelas románticas sabe bien que esto no es así; mientras que el talante de

Vicky no la ha llevado más que al divorcio, aquí la única que va a salirse con la suya —dando cumplimiento así (aunque ella naturalmente no lo sabe) a su viejo sueño adolescente— es la propia Gillian. La inocente heroína de la novela romántica acaba siempre casándose con el rico y guapo galán, pero parece existir una condición indispensable: ella no puede ni debe saberlo. En este sentido, las continuas dudas e inseguridades de Gillian respecto a sus sentimientos hacia John Slater son la mejor garantía, a los ojos de la lectora, del final feliz que le está reservado.

Podríamos preguntarnos cuál es la política de unas novelas donde a la mujer sólo se le perdona el éxito cuando ignora que lo quiere e, inversamente, donde estar viva y consciente del propio deseo (como demuestra el personaje de Vicky) es siempre sospechoso y en último término, merecedor de castigo. También, tendríamos que preguntarnos por qué la lectora de novelas románticas sólo debe (y puede) identificarse con la heroína en tanto que sabe que los sentimientos de ésta se subvierten a ellos mismos. Esta identificación exige de la lectora el situarse emocional e intelectualmente por encima de la heroína, lo que, como apunta Modleski, la hace particularmente proclive a los sentimientos de hipocresía y de estar en «mala fe» (Modleski 1980, 445).

En el complejo sistema de representaciones e identificaciones que brinda la novela popular romántica hallan expresión profundos conflictos psíquicos fruto de la difícil inserción de la mujer en el orden social patriarcal. Aquí, como hemos visto, a la mujer se le permite «triunfar» (convertirse en objeto del deseo del hombre) sin tener que sentirse responsable o culpable por ello. Pero aquí, también, dejarse mecer por la utopía de una feminidad sin culpa implica inevitablemente, por parte de la lectora, la ejecución de un mecanismo culpable. En una sociedad intensamente (hetero) sexista como la nuestra, donde se obliga continuamente a las mujeres a supervisarse y a ejercer control sobre sí mismas («a mirarse a ellas mismas siendo miradas», como apunta Modleski [1982, 12]) la lectora de novelas románticas sólo puede reconocerse a sí misma en su heroína en tanto que ésta sea lo que a ella, como mujer pero también como lectora, se le impide ser: crédula, ignorante, inocente.



En su ya clásico libro *Mitologías*, Roland Barthes define la «Operación Astra» como el mecanismo mediante el cual una instancia de poder determinada reconoce un mal pequeño y banal con el fin de prevenir o curar uno esencial, mucho mayor. Escribe Barthes: «Se inmuniza al imaginario colectivo mediante una pequeña inoculación de la enfermedad

reconocida; así se la defiende contra el riesgo de una subversión generalizada» (Barthes 1980, 247). Como ejemplo de este tipo peculiar de «vacuación», Barthes cita, entre otros casos, la defensa implícita de la institución militar presente en *De aquí a la eternidad*, la novela de James Jones en que se inspirara Fred Zinnemann para su famosa película. La obra nos mostraría, primero, el fanatismo tiránico de los jefes militares, el carácter limitado e injusto de la disciplina que imponen, todo lo que un rigor tan inhumano destruye: hombres, parejas. Pero finalmente acabaría presentando a un ejército triunfante, «banderas al viento, adorable, al cual, aunque golpeado, sólo se puede ser fiel» (Barthes 1980, 45).

Aunque, como apunta Modleski, el género romántico no reconoce el mal sino que más bien lo transforma (1982, 43), una lectura de estas novelas de acuerdo con el razonamiento de Barthes no parece desencaminada. Es innegable que la novela romántica se hace eco de algunas de las más fundamentales insatisfacciones de las mujeres respecto a la sociedad sexista y patriarcal. En cuanto al comportamiento del héroe hacia la heroína, por ejemplo, la falta de interés, la hostilidad, o incluso la violencia física son características que aparecen representadas repetidamente. Sin embargo, como en la barthesiana «Operación Astra», reconocemos en estos elementos la huella de una «inoculación» de que se sirven las novelas románticas para, en último término, acabar diciendo: no hay para tanto. Lo que cuenta, al final, es la resolución feliz del conflicto, y así como las dudas y el enfado de la heroína, tan pronto como el héroe le revela su amor, parecen infundados y pueriles, quizá las frustraciones que puedan sentir las lectoras en su vida real tampoco merezcan una atención mayor. Como apunta Jensen: «Las novelas románticas aseguran a sus lectoras que todo va bien. Si al menos hablaran, los hombres dirían *Te quiero*» (Jensen 1984, 155).

«Las novelas románticas no tratan más que de dominación masculina» (Ellis, 224), por supuesto. Su lectura reconcilia a la mujer con la dominación patriarcal, la mujer aprende con ellas a verse como un objeto de deseo masculino (Ellis, 1987, 217), y continúa básicamente relegada al ámbito doméstico mientras que el que toma las decisiones (quien es fuente de ilusión y de romance) continúa siendo el hombre. A pesar de todo ello, en las páginas que preceden he intentado mostrar cómo las novelas románticas pueden, y merecen, ser vistas de maneras posiblemente más complejas, más ricas y productivas. «Aunque la heroína de cultura popular y la crítica feminista escogen maneras completamente distintas de vencer su insatisfacción», apunta Modleski, «por lo menos tienen en común la insatisfacción» (1982, 25).

Al final de las tres novelas que hemos analizado, John Slater declara su amor a la insegura Gillian, el enigmático Jesse despeja también las dudas de Sarah, y Lucas, el insensible y despreocupado vecino, acaba eligiendo a

Christi. Sin embargo, más allá de esta irreprochable resolución del conflicto, todo el tiempo que duraron la espera, el descontento y hasta la rabia de nuestras tres heroínas, no se resigna a ser olvidado. Como una carta devuelta a su punto de origen, constituye una invitación a seguir leyendo, no siempre bien recibida, pertinaz e inquietante.

David Vilaseca

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND. (1980) *Mitologías* Madrid: Siglo XXI.
- COWARD, ROSALIND. (1985a) *Female Desires: How They Are Sought, Bought and Packaged* Nueva York: Grove Press.
- — —. (1985b) «Are Women's Novels Feminist Novels?» en Schowalter, E. (ed.) *The New Feminist Criticism* Nueva York: Pantheon Books; pp. 225-240.
- ELLIS, KATE. (1987) «Gimme Shelter: Feminism, Fantasy, and Women's Popular Fiction» en D. Lazere (ed.) *American Media and Mass Culture: Left Perspectives* Berkeley: University of California Press; pp. 216-230.
- FREUD, SIGMUND. (1924) «El sepultamiento del Complejo de Edipo» en *Obras Completas de Sigmund Freud* (Trad. José L. Echeverry), XIX. Buenos Aires: Amorrortu Editores; 179-187.
- — —. (1931) «Sobre la sexualidad femenina» en *Obras Completas de Sigmund Freud* (Trad. José L. Echeverry), XXI. Buenos Aires: Amorrortu Editores; 229-237.
- — —. (1933) «La feminidad» en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, Obras Completas de Sigmund Freud* (Trad. José L. Echeverry), XXII. Buenos Aires: Amorrortu Editores; 104-125.
- IRIGARAY, LUCE. (1985) *This Sex Which Is Not One* (Trad. inglesa Catherine Porter) Nueva York: Cornell University Press.
- JAMESON, FREDERIC. (1979) «Reification and Utopia in Mass Culture» *Social Text*, 1; pp. 130-148.
- JENSEN, MARGARET ANN (1984) *Love's Sweet Return: The Harlequin Story* Toronto: Women's Educational Press.
- KOFMAN, SARAH. (1982) *El enigma de la mujer: ¿Con Freud o contra Freud?* Barcelona: Gedisa.
- LACAN, JACQUES. (1966) *Ecrits* París: Editions du Seuil.
- MODLESKI, TANIA. (1980) *The Disappearing Act: A Study of Harlequin Romances* Signs 5; pp.435-448.
- — —. (1982) *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* Nueva York: Methuen.
- — —. (1983) «Rebecca as Female Oedipal Drama» *Wide Angle*, 24; pp. 34-41.
- MORTIMER, CAROLE. (1992) *Amar otra vez* Madrid: Harlequin Ibérica.
- PATRICK, LYNN. (1993) *Del ensayo al amor* Madrid: Harlequin Ibérica.
- RADWAY, JANICE A. (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- RUSS, JOANNA. (1972) «What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write», en Susan K. Cornillon (ed.) *Feminist Perspectives: Images of Women in Fiction* Bowling Green, Ohio: Bowling Green U.P. ; pp. 3-20.
- WILDER, QUINN. (1993) *Corazón Prohibido* Madrid: Harlequin Ibérica.



El padre

La oscuridad de la tierra

Alguien que vuelve del centro de los cerros
y que alumbra con un candil la oscuridad de la tierra.
El esplendor de los establos.
Dos mujeres en una silenciosa habitación del sur.
El que escribe con un palo sobre la arena su nombre.
El que ve la cara de un ángel
entre la luz última de un patio.
El que nace.
El que tras un portal encuentra
dos tesoros ocultos: la pobreza y la lluvia.
Esas cosas leves que la muerte apaga
y que son su entraña.

1767

Son viajeros venidos del centro de Europa.
Esto sucede en 1767.
Son hombres de razas distintas
y países distintos a quienes asemeja la pobreza.
Son también cierta calle
y son el pregonero que desata en su trompeta
la mañana.
Son mi abuelo Bernette que usa bastón
y saluda ceremonioso el día
mientras escruta un horizonte de carros y de bueyes.

Son el pobre sur,
el sur encendido de patios y zaguanes.
Son mis mayores
que tejen, bajo la parra, una historia
de amor y de agonía
y que escriben, con luz de luna, su nombre
sobre un muro.
Son quien soy.
Quienes seré cuando yo muera.

El padre

El es quien conversa con mi madre,
una noche, en el año lluvioso de 1957.
Quien sentado en su silla blanca de anea
me aguarda,
mientras mira cierta calle, cierta luna.
Conoce el arado, la siembra.
Conoce la flor nueva del hijo.
Como en una vieja foto color sepia
un domingo aldeano está a mi vera.
Es quien aún, tras la pesada puerta,
aviva un fuego
y en sus manos me entrega rosas inmortales.
Quien conserva en un arca el olor de las rosas.
Es quien me dicta estos versos.
Su vida se confunde con la mía.

El patio

Aquí todo un linaje de parientes
cenó ceremonioso a su mesa cierta noche.
Aquí aquella abuela,
la de maneras dulces y toquilla de luto,
la que nos sentó a su vera reclinados,
a oír viejas leyendas bajo una luna grande.
Son hoy como música que en el alba se deshace.
Son la sombra fresca de los míos.
Aquí abrió la mañana sus alas anchas de mariposa.
Aquí la frágil luna nueva,
el arrullo del mundo.

Aquí una vara de nardo nos condujo
a los días más grandes del verano.
Aquí junto a las tapias blancas aún
enjoyada de sol, la antigua muchacha,
la que amamos en otro tiempo, en otro mundo.
Este patio del sur lejano, pobre...
Si vuelvo será por ese olor.
Si nazco será allá en esa bruma.

Mi amor

De otro mundo llega mi amor en esta hora.
La oigo caminar entre los otros
con su paso
por la acera de una ciudad
en que su vida fue escrita
por la mano del sol
hace ya mucho...
De una región más ancha
hasta la mesa
del café en que la aguardo
con un pañuelo
bordado a la usanza de primeros de siglo.
De otros días
con su pamelita azul y con su risa
a este alumbrado espacio
entre dos tiempos.

Mi amor será cuando me vaya
quien perdure
como una lámpara encendida
al paso de las horas.
Mi amor sentada, sola
contra la oscuridad de la tierra.

A otra región, a otro mundo

La que amo se ha ido lejos,
a otra región, a otro mundo,
y en el horizonte se borra.
Me envía desde un prado lentas señales,

asusta a los bisontes,
desafía a los molinos con gestos obscenos.
La que amo es dulce oscura taciturna.
Guarda en un saco
vértebras de animales mapas calendarios.
La que amo cruza el mundo.
En sus ojos lleva un rastro de alegría
inolvidable.
Huye a los montes.
Su nombre desentierra como luz.
Inicia a las puertas de su casa,
una danza cruel de despedida.

La que amo abre su blanco baúl de mariposas.

Las grandes aguas turbias

Quien camina aún hacia un lago
de grandes aguas turbias
y no vuelve.
La no nacida.
Quizás en un quieto anochecer de provincias
se oculta
y sus ropas tienen un color de cielo antiguo.
Quizás al dorso de unas tapias,
en una algarabía de muchachas,
en que habita la luz última del mundo...
Es mi niñez de nuevo
y es también un ramo de entonces
puesto al sol de las mañanas.
Una mujer y yo vislumbramos su rostro
cierta noche.
Sé que me aguarda en un recodo del porvenir.
Su nombre es nadie o alguien o toda la luz.

Retrato hecho a los seis años

La pared agrietada en que me apoyo
es blanca
y tiene un fuerte olor a lluvias.

De lo hondo de los maizales
sopla un viento de otro siglo
y aparezco

años atrás
en el asombro de unos ojos
en unas sandalias
que pisan la frescura del mundo.

Sentado en una silla
frente al umbral lejano de mi casa
converso con un vecino
que murió hace ya mucho
—es alto y harapiento
y usa bastón—.

Por una calle adormilada al sol
cruzo
con un aro
que rueda hasta el fin de la tierra.
No lo alcanzo.

Junto a una lámpara
—bajo la mirada inocente
de alguno que nacerá mañana—
intento anotar en mi cuaderno
el canto último del gallo.
No sé quién ronda mi casa
en estas horas.
Pronto será tarde.

Rafael Téllez



Foto: Juan Ballester

Cuatro fragmentos para Ramón Gaya

1. Gaya para pintores

Es Velázquez, *pájaro solitario* uno de esos raros, felices y extraordinarios libros escritos en estado de gracia, fruto tal vez de muchos años de reflexión y de vida, pero nacidos de un solo instante presente, como el estallido de la llama.

Desde su título (tan de San Juan de la Cruz ya como del propio Ramón Gaya) hasta la última de sus anotaciones, no está concebido el conjunto de estas páginas como un estudio, ni como una tesis, ni como una historia. Son el diálogo de un pintor con otro, o mejor, de un pintor con la Pintura, aunque también podríamos llamarlo el coloquio de los perros, por acordarnos de Miguel de Cervantes, que dio alma o sea vida a lo que no la tenía, y perros son las almas creadoras en el hospital del mundo.

Gran acierto fue el de Gaya llamar a Velázquez *pájaro solitario*. ¿Qué otra cosa podíamos decir del pintor sevillano? ¿Qué otra cosa podremos añadir del propio Gaya?

La teoría de las generaciones que articuló Ortega como una de esas máquinas a un tiempo fabulosas e inútiles del visionario da Vinci, desasosegó durante un tiempo a los espíritus inquietos del otro siglo, el que acabó en 1936. Agrupaba en ella a los creadores según diversas categorías. Nadie estuvo jamás de acuerdo: los que quedaban fuera, la encontraban estrecha, y para quienes la sobrepasan, les vino corta, sin tener en cuenta que en arte, pasado el trajín del momento, sólo hay una generación: la de la soledad. Cada soledad es en sí misma una nación entera, y cada solitario, un pueblo. Cuando Gaya nos habla, pues, de solitarios, está pensando como los insoportables Nietzsche, Galdós o Tolstoi en naciones y pueblos. Y al llamar a Velázquez *pájaro solitario* estaba forjando una teoría de las generaciones infalible y más duradera que la de Ortega: la de todos aquellos que no

sufrieron la soledad, porque la elegían y buscaban, aunque al desposarla depositaran a menudo como dote un sufrimiento sobrehumano.

Después de Gaya nos son familiares las cinco condiciones que San Juan atribuía al pájaro solitario, y que aquél puso al frente de este breve tratado, al que sin duda también atañen, pues es este *Velázquez pájaro solitario* ave no menos solitaria en nuestra literatura.

Que se va a lo más alto era la primera de ellas, y por lo más alto empieza Gaya su ensayo. Decía Brodsky de la desdichada Tsvetáieva que comenzaba sus poemas por la cúspide, por su más agudo vórtice, y lo mismo diríamos de la dama de Amherst, la admirable Emily Dickinson, aquella mujer que se sentaba debajo de un sauce para admirar el delantal del petirrojo. A lo cimero trepa Gaya hablándonos de Velázquez, del que nos evitará todo follaje, sea de primavera, sea de otoño. En las alturas no hay estaciones, sino espacio y un horizonte que a lo lejos se curva por pura delicadeza con las estrictas e invariables ciencias del espacio.

A diferencia de tantos libros sobre Velázquez, no se encontrará aquí sino lo sustancial, aquello que habla del alma de unas criaturas a las que podríamos llamar también criaturas del aire, como del aire son las mismas almas. No hay hojas verdes, succulentas hojas verdes, ni esas otras hojas secas aliadas de toda ensoñación. Sólo hay aquí ramaje, desnuda, firme y esencial fábrica del aire, sillares de puro aire, almenas de puro aire.

Gaya no es un historiador. Quien venga aquí buscando una fecha, no la encontrará. Su desacuerdo con Ortega es ese: mientras nuestro filósofo busca en su Velázquez la compañía de la historia, de las historias (verdaderas o falsas, cotidianas o legendarias), es decir, la compañía de «las circunstancias», Gaya formulará a Velázquez preguntas que en cierto modo sólo son tuyas, honestamente tuyas, nacidas de la reflexión o, mejor, del reflejo que ha de ser todo diálogo, todo coloquio animal o de las ánimas. No hay nada aquí especulativo, intelectual, sino cordial. Gaya nos hablará siempre de pintura. Lo demás le distrae, lo demás son hojas verdes, son hojas muertas. Reflejos pero no especulaciones. Lo que el propio Gaya ha llamado sentimiento de la pintura le servirá para decir sin demasiados circunloquios, que «demasiado sé que esta manera de entrever las cosas disgusta fatalmente a los sinceros y románticos idólatras del arte».

Esa es la razón por la que su ensayo no sufre la compañía de críticos, de historiadores, de filósofos, de la misma manera que nos advertía que tampoco en Velázquez «encontraremos a los artistas, a los afanosos cultivadores del arte, ni (...) a todos aquellos que pululan en torno: estetas *amateurs*, gustadores, historiadores, juzgadores, teóricos, críticos».

En cierto modo al ensayo de Gaya sobre Velázquez le ha venido a suceder un poco lo que al propio Velázquez vino a acontecerle antes del siglo

XIX, cuando aún no estaba «descubierto», o como aún le viene acaeciendo a la *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno: «Si no hay producto, obra que tragar, estudiar, manosear, ¿qué podrían hacer aquí todas esas pintorescas personas? Este no es un lugar de *trabajo*, sino de vida. El arte, la industriosisidad del arte, ha quedado allá lejos, como una pasión pueril, juvenil, petulante, vanidosa, tonta».

Las palabras, los excepcionales escritos de Ramón Gaya sobre arte llevan publicándose desde 1927. Algunos nos resultan tan deslumbradoramente premonitorios y elocuentes como lo fueron durante años silenciosos y oscuros. Hoy no es posible mantenerlos ocultos, sino que al fin ponen también su pico al aire. Los que tratan sobre Velázquez y ven ahora de nuevo la luz tal y como salieron en la edición de Trieste, son deslumbrantes y ni siquiera deberían llevar ellos mismos una fecha: son de siempre nacidos para siempre. Nada ha envejecido en ellos, porque nacieron no de carne, sino de espíritu. No se juzga en ellos, no se critica, ni siquiera son los escritos del diletante que encuentra siempre en el arte más que un alimento, el pan sagrado, una golosina. No. Aquí se nos dará esa harina elemental y cernida, la molienda de toda una vida solitaria.

Con ello llegamos al final de este prólogo. No busque el lector en estas páginas un centro a la manera del que se halla en los escolios académicos. El centro aquí está en todas partes y en ninguna. Cada cosa que se dice de Velázquez (o de Rembrandt o de Ribera o de Goya) es central.

Tampoco puede decirse que tienen estas páginas un hilo, un argumento, como tampoco el mismo amor tiene hilo ni argumento. Y por amor están escritas. Amor no tanto a la pintura, como a la vida, ese lugar que a menudo tan denodadamente tratan de crear el arte y la literatura, el lugar donde ya no haya ni arte ni literatura, como en la mirada del Niño de Vallecas. No es tampoco un ensayo perfecto. Ni imperfecto. De ser algo diríamos, al modo juanramoniano, que hemos topado con eso tan raro que es una obra completa, o sea, perfecta e imperfecta al mismo tiempo, como toda vida.

Y tienen de la vida el conjunto de estas páginas lo más valioso de ella, su más suave canto: que pone ante nuestros ojos el secreto que encierra. Ese secreto que también, como la llama, no tiene ni la tentación del pasado ni las promesas de lo porvenir. Aquí es todo mucho más puro y mucho más sencillo e inteligible, pues lo que sucede, si puede decirse así, sucede siempre en presente.

2. Gaya para franceses

En 1928 un joven de diecisiete años dejaba Murcia para ir a París.

Murcia era entonces una pequeña, polvorienta y luminosa ciudad de

provincias del levante español, uno de esos pueblos a trasmano a los que sólo iban comisionistas y viajantes. Era una ciudad hermosa, tal vez de las más hermosas de España, con un clima benigno todo el año, llena de huertos, de palmeras, de nispereros. El abonado del Casino de la calle Trapería, ese socio del ocio que en Murcia lo imaginamos más tranquilo que en parte ninguna, oiría, mientras tomaba su café en la terraza, el agua de las acequias. No es difícil imaginárnosle mientras leía el periódico de Madrid, aspirando ese refinado perfume del azar en el que van envueltas algunas hebras de olor a establo.

En las fotos de esos años aún se percibe algo de toda esa lentitud que siempre es un perfume, la lentitud de las campanadas de la catedral, la cortés lentitud de una vieja tartana bajo la que va un perrillo atado con una cuerda o la solemne lentitud de una fuente de cinco caños.

Ramón Gaya ha contado en páginas memorables, los recuerdos de aquella ciudad medio berebere de comienzos del siglo por cuyo malecón se paseaban, endomingados, modestos artesanos y unos pimentoneros que tenían el rostro teñido de rojo.

Esos primeros años en la vida del pintor Gaya se entenderían mal sin la figura de su padre.

El padre era un emigrante catalán, uno de aquellos obreros de las artes gráficas (en su caso la litografía) que tanto abundaron en Cataluña, wagnerianos, cultos, individualistas, pacíficos, tan pobres como honrados y vagamente escépticos para todo menos para el Arte, que aún escribían con mayúscula. Sólo así se comprende que accediera a la petición de su hijo cuando éste, a la edad de diez años, le pidió que le sacase de la escuela para poder dedicarse enteramente a la pintura.

Había en Murcia por entonces un grupo de poetas, intelectuales y pintores avisados, inquietos, puros, con esa pureza y seriedad que sólo florece en la provincia. Pese no ya a la extrema juventud, sino a la infancia de Gaya, aquellos hombres ya hechos acogieron al niño como a un camarada más.

En 1927 en aquella capital de provincias se imprimió una revista de literatura, de arte, de poesía. Se llamó *Verso y Prosa*. Era una revista de vanguardia. Las vanguardias en España fueron una cosa perfectamente seria, como lo fue la revolución soviética. Con la pureza y la seriedad de las grandes ideas, no sólo había un arte nuevo por hacer: el viejo mundo mismo no valía. Los nombres de Lorca, Dalí, Buñuel (a un francés, cuando se le habla del arte, de la poesía, de la literatura de España, hay que hablarle siempre, ay, de Lorca, de Dalí, de Buñuel para que nos tome un poco en serio) aparecían con frecuencia en sus páginas con colaboraciones asiduas. El de Gaya, mezclado con el de ellos y con el de otros no menos sugerentes, no menos importantes, aunque quizá menos conocidos,

asoma con frecuencia en aquellas páginas que reprodujeron sus pinturas y dibujos, sus primeros escritos, cartas y anotaciones.

¿Cómo habían ido todos aquellos nombres a parar a Murcia? Sin duda, por la amistad. La amistad movió entonces montañas, y hubo un personaje central que se esforzó por que aquellos lazos no se rompieran jamás, ni con la guerra. Se llamaba Juan Guerrero Ruiz. Fue Lorca el que le apodó «cónsul general de la poesía».

Juan Guerrero, con el poeta Jorge Guillén, convencieron al muy joven Gaya para que se fuera a París. Le convencieron y le buscaron los medios para hacerlo, de manera que en 1928 Gaya partía para Francia con una beca que en principio habría de durar cinco años. A los pocos meses murió su madre, vino luego la república, la beca no pudo renovarse, luego la guerra... Pero esa es otra historia.

Un escritor nuestro muy querido (menos conocido para los franceses que Lorca, que Dalí, que Buñuel, pero seguramente más fino y hondo), el también levantino Azorín, habría formulado las preguntas de este modo: ¿Por qué un joven sale de su pequeña, de su morisca, de su cegadora y encalada ciudad? ¿Por ambición? ¿Por la sed de aventuras? ¿Por lo que hace que los jóvenes olviden su pasado y no teman lo porvenir?

Ramón Gaya fue a París, antes incluso que a Madrid, por su fe en la pintura. Nada más.

Gaya ha referido también la decepción que significó ver de cerca las vanguardias. Hasta entonces los pocos cuadros vanguardistas que conocía los había visto reproducidos en blanco y negro en las raras revistas y periódicos que llegaban a la retirada, a la remota, a la «fina y polvorienta» Murcia. Ahora, frente a ellos, los encontraba secos, muertos y, paradójicamente, muy viejos, envejecidos prematuramente. Hoy es ya una historia aceptada que las vanguardias están muertas. Certificar su muerte como lo hizo Gaya hace cincuenta años era un gesto no sólo de precocidad sorprendente sino de valentía enteramente vanguardista.

Su querida *Verso y Prosa* publicó entonces una carta que Gaya enviaba desde París. No sé si Gaya había leído entonces a Stendhal (tenía todavía diecisiete años), pero los franceses, familiarizados con el *tono* *Beyle*, encontrarán al cónsul de Civitavecchia en las siguientes líneas:

«Tiene usted una idea falsa de París, querido amigo. En París no se paga el mejor cuadro, se paga la mejor firma; se vende por tamaños. Aquí los bastidores tienen unas medidas fijas y se venden a tantos francos el número. Tiene esto algo de matemáticas. Cuando «se llega» se paga un precio; cuando hace un año que se vive en París, se paga otro...

«En París se vende la pintura por metros; como los solares por construir. Todo el mundo dice que en España se vende muy caro (cuando se

vende), pero claro, no se vende nunca. Las señoras francesas que compran cuadros, no puede usted figurarse el gesto de comprar alfombras que tienen. A mí siempre me parece que van a decir: —¿No tiene ninguno más pequeño? Yo no pensaba gastar tanto».

Alguien que ve las cosas de esa manera no tiene más remedio que aceptar el modo más radical y vanguardista de la existencia, el de la soledad. El título que buscó años más tarde para su libro sobre Velázquez, imprescindible hoy en los estudios velazqueños, le cuadraría bien a él: *Velázquez, pájaro solitario*.

Después de aquel primer encuentro un tanto decepcionante, Gaya volvió a España. No pisaría Francia de nuevo hasta después de pasada, y perdida, la guerra, la suya, la de los españoles, en 1939. Entonces iba de paso, camino del exilio y de México.

Tardó trece años en volver a Europa, y cuando regresó no lo hizo a España, adonde no podía volver, sino a París. En realidad no puede decirse tampoco que Gaya volviera a París. No. En 1952 Gaya no ponía los pies en tierra francesa, sino en tierra de la pintura. Lejos de su museo del Prado, Gaya regresaba al Louvre.

Hace unos años se publicaron sus diarios de entonces. Son no sólo unas páginas antológicas del género, sino un inapreciable mapa para conocer el alma de un hombre solitario, como lo son las de Rilke para conocer el alma de Malte en aquel París de Rodin y Cézanne.

Llegó a París Gaya, de vuelta, el 21 de junio de 1952, y el mismo 21 anota: «Mañana estoy citado con Concha para ir juntos al Louvre; allí tengo amigos... perennes, Rembrandt y Tiziano sobre todo, que me ayudarán a entrar en... Europa».

Esos eran, pues, sus amigos: *El hombre del guante* y el *Entierro de Cristo*, del Tiziano, la *Bethsabé* de Rembrandt, el Van Eyck, la *Elena Fourment* de Rubens...

¿Y los pintores franceses? Gaya ha hecho un puñado de pintores franceses, a los que en verdad ama, ya que no un lugar de la pintura, sí una pequeña provincia: su Seurat, su Cézanne admirado, tal Sisley, tal Degas, los «grandes y geniales trozos de pintura verdadera» de Toulouse-Lautrec, el bodegón de la caja de tabaco de Chardin...

Gaya ha amado París, desde luego, lo ama aún como a pocas, muy pocas ciudades, pero al final, Gaya no es menos francés que el propio Stendhal y siempre está partiendo hacia Italia, obediente a los pulsos de la vida.

Ha sido Gaya un peregrino, y, parafraseando a Machado, un hombre modesto de equipaje: pequeños estudios, pequeños hoteles, caballetes de viaje, cuadernos de dibujos, cajas de pintura, una vida laboriosa y constante... Sus tres ciudades han sido siempre Roma, Venecia y París. ¿Qué busca

un hombre como él, en cierto modo oscuro y silencioso, en esas tres viejas ciudades tan llenas de... todo: ruinas, brillo, historia, lujo, refinamiento...?

Cuando Gaya vive en España no es lo mismo. Madrid para Gaya sólo es el Prado y, sí, un cierto *aire*, que a veces «sopla Velázquez», a veces «sopla Solana»; Murcia seguramente sigue siendo para él 1920, y en cuanto a Valencia es muy probable que principalmente sea la luz que entra en su estudio. Lo que va buscando a Roma o Venecia es otra cosa: la vida. Y tras la vida va a París, tras el soplo indefinible de la vida que reúne en un mismo lugar cosas bizarras, incógnitas, contrarias: tal puesto callejero de flores junto a la tienda en cuyos escaparates siguen aún mirándose los ojos proustianos de la belleza y la muerte; tal terraza para observar el vaivén de las gentes, el *clochard* y la joven marquesa, indiferente y espléndida; el escrupuloso burgués que en uno de esos admirables mercados parisinos hace cuestión de honor de la bondad de un queso y ese poeta que sigue aún escribiendo sus versos en el diminuto velador del café; o ese modesto hotel donde una malhumorada *concierge*, que acaba de gruñirnos, encubre melancólica un delito de amor...

Es eso lo que Gaya busca en París. Y una vez más, como en el Malte de Rilke, como en el errático y *flâneur* Baudelaire, las calles, los oscuros pasajes, los luminosos bulevares donde no se ha extinguido todavía la llama de un deseo, y, claro, también, la vida de los museos, lo que de vivo encierran los museos, otras vez sus Tizianos, sus Rembrandt...

Esa vida ha pasado a sus cuadros, el espectáculo de las gentes, el sueño de la pintura, la azarosa belleza tanto como la eterna novedad del mundo.

Hace casi setenta años un joven iba a París. Iba buscando los nuevos pintores, pero encontró unos viejos maestros que jamás le abandonaron, viejos, vivos, perennes...

La nieve, la misma que cantó Villon, cubre de igual modo todas las cosas, las viejas y las nuevas.

Hoy Gaya es él mismo un hombre viejo. Ha traído sus cuadros a esta ciudad que aún sostiene en su mano la manzana de Helena, la eterna juventud. Es posible pues que ahora mismo, en esta misma hora, esté llegando a una de sus estaciones, desde la remota provincia, desde un profundo pueblo, un joven que busca, hoy como ayer, el arte joven. Y tal vez, hoy como ayer, acaba de entrar en esta sala. En esta misma sala. Vedle, está junto a nosotros. Ha venido en pos del arte nuevo y para su fortuna ha vuelto a toparse en estos cuadros del viejo Gaya con el viejo, vivo, perenne aliento de la vida.

3. Gaya para italianos

¡Cuántos hombres han venido a Italia al encuentro de algo íntimo, de algo que en cierto modo viajaba con ellos, impreciso e ignoto! ¡Y cuántos,

una vez acogidos por esta tierra, como en abrazo materno, no han podido partir ya nunca al descubrir que aquello que buscaban lo llevaban dentro de un modo firme, irrevocable, seguro!

La lista es extensa, hombres no siempre solitarios como Stendhal o Nietzsche, sino mundanos como Byron o Goethe, fatigaron aquí la sombra de la felicidad en días que ninguno de ellos dudó en calificar de plenitud.

Es posible que no haya en el mundo ninguna otra tierra tan plena, suficiente y sobrada de sí como Italia. Quizá sea esa la razón por la cual se entienda aquí menos que en otras partes la idea del ilustrado, siendo como fueron estos ilustrados quienes pusieron en circulación la especie, el mito, del *Viaje a Italia* como paradigma de todo viaje, viaje y país que esos mismos viajeros, sobre todo los románticos, se fabricaron a la medida de su ociosidad, de su capricho y cabría decir de su engolosinamiento, cuando no de esa glotonería del arte, la belleza y los itinerarios que a veces ataca a algunos como exótico paludismo del que no pueden zafarse.

No. A Italia no se va, por Italia no se viaja. A Italia, en todo caso, se vuelve; en Italia, como poco, se está, permanece uno en ella, y, desde luego, quien ha vuelto, quien ha estado en Italia, nunca podrá partir.

Eso exactamente nos dice Gaya en *El sentimiento de la pintura*, cuando recuerda lo que sintió la primera vez que llegó a Italia, en 1952: no llegaba, sino que volvía.

La idea de regreso es siempre mucho más fecunda que la idea de viaje. Mientras se va, sólo es posible ir. Por el contrario, el que vuelve, vive y recuerda, es decir, trae consigo algo más valioso que los sueños: los recuerdos; el que recuerda vive dos veces.

Italia misma, tras la huida de Eneas, fue un eterno regreso a Grecia, un retorno que no culminó hasta el día mismo de la caída del Imperio, o sea, cuando Roma y sus provincias dejaron de ser lo que eran para convertirse en algo ya muy parecido a la propia Grecia: no más que unas ruinas. Y de ahí que lo en verdad glorioso de Roma y sus provincias, lo único eterno en ella, lo más grande y permanente suyo, haya sido desde entonces el pasado, aquello que no podemos resucitar, pero tampoco demoler, lo que no volverá, tanto como lo inolvidable.

Se diría, pues, que desde hace ochocientos años, en cuanto el Imperio *construyó* sus ruinas, en cuanto las dejó definitivamente edificadas después de otros ochocientos años de barbarie, en cuanto regresó de donde había partido, Italia se dio a la vida con desconocido e insaciable ímpetu, con una alegría, diríamos, violenta, inacabable y vigorosa.

Esas dos realidades, el pasado y la vida, se encuentran en el origen del viaje de Gaya a Italia, lo que él ha llamado su *regreso*, y de su posterior estancia, una estancia que dura hasta ahora mismo.

Es cierto que por Italia han pasado miles de artistas de toda condición, en todo tiempo. Unos han venido aquí buscando el pasado, lo apolíneo; son la mayoría. Otros, menos, persiguiendo la vida vinieron a dar en lo que Nietzsche llamaba la música pánica de Dionisio.

La mayor parte de ellos, tanto de unos como de los otros, viene aquí, más que a dar, a recoger. Incluso a saquear: no de otro modo cabe entender esas fatigosas, disciplinadas y sistemáticas visitas a las iglesias, a los museos, al Renacimiento, al barroco, a los restaurantes, a los rincones pintorescos, a las ciudades a trasmano donde nos hacemos la ilusión de ser los primeros en llegar. Nosotros mismos cuántas veces nos hemos sorprendido por lo que verdaderamente fuese la vida. O al revés, con qué vanidosa suficiencia desdeñábamos tal museo para quedarnos sentados a la sombra de un árbol, creyéndolo más vida que aquellas salas silenciosas o vacías.

Luego, cuando dábamos por terminados nuestras correrías, *razzias* y particulares festines de esto o de lo otro, nos volvíamos creyendo llevarnos nuestro pequeño tesoro, satisfechos como saqueadores impunes.

Tal y como Gaya entiende la pintura, tal como la siente, el creador no está llamado a fragmentar ni a llevarse nada. Menos aún a expoliar. Por el contrario, el creador es aquel que añade, a menudo de una manera silenciosa. El que completa. Porque el pasado es lo único en realidad que precisa contemplarse, como las ruinas, algo silencioso en lo que crece hierba. En pocos lugares puede verse mejor que el pasado es también la vida, la vida diaria, como en esta inmensa y vivísima ruina de Italia, con su doble vida: el pasado en camino hacia nosotros y el mañana que regresa.

Gaya vino, *volvió*, a Italia ni siquiera a descubrir la pintura. Como él mismo nos ha dicho, la pintura llevaba ya descubierta muchos siglos en China. Gaya vino a Italia a reunirse con viejos amigos y parientes de su misma sangre. El los ha nombrado a menudo: el Carpaccio de las *Cortesan*as, el Giotto de Arezzo, los Bellini de la Academia, Tiziano en todas partes, Tintoretto, los escultores florentinos, Miguel Angel poderoso y crepuscular, sus amados *macchiaoli*, grandes en su modestia, un Medardo Rosso que podría haber sido español y un Manzú que sólo pudo ser italiano...

Pero una vez producido ese encuentro, ¿por qué Ramón Gaya se quedó a vivir en Italia, cuando Italia no era centro de nada y los pintores después de «saqueado» París corrían hacia Nueva York como nube de langostas? Al principio pesarían, supongo, las razones de su exilio. Pero para ser honestos hay que añadir algo: Gaya habría terminado por encontrar Italia, con o sin exilio.

Los hombres de espíritu en España se han decantado siempre en Europa por dos países, cuando se han visto obligados a elegir, a emigrar y vivir

en el destierro. Unos, como Goya y Picasso, pintores de lo excesivo y un tanto gesticulantes, se quedaron en Francia, país que ha hecho de la vida algo muy parecido al teatro, que es la forma de vestir las palabras, la vida social, la diplomacia, o sea, un país de poca realidad; otros, no sólo en minoría sino casi una excepción, amantes de la música callada de las cosas, de esa armonía tan rara que es todo lo que en uno hay de ruina, viajaron hasta Italia en busca de algo que en Italia está desnudo: la misma pintura, una idea de pintura incluso que entre nosotros han practicado «italianos» como Velázquez, Rosales y ahora Ramón Gaya, nuestros más tizianescos pintores. Afrancesados unos, italianizantes otros. Unos, partidarios del gesto, los gritos, la última palabra. Otros, de la discreción y el susurro. Aquéllos, entusiastas (y víctimas) de la política. Estos, un tanto marginados, con todas las consecuencias.

Cabría preguntarnos en qué se diferencian éstos de aquéllos. Sin duda en la hora. Gaya suele repetir la admirable frase atribuida al Tiziano de que «el atardecer es la hora de la pintura». A alguien como a Picasso sólo podemos imaginárnoslo en la furia del mediodía, en la promesa de la mañana, bajo un sol cegador sobre paredes blancas. Los paisajes de Velázquez hablan por sí solos. En el desnudo de Rosales hay, sobre todo, algo como la belleza absoluta, que es la falta de absoluto, lo inacabado, lo espontáneo. En cuanto a Gaya no podremos decir nada que no dijéramos de estos dos últimos pintores: es un pintor, como ellos, del atardecer, melancólico, silencioso, misterioso, un pintor de matices, de sombras, de valores.

Pero seguimos sin contestarnos a plena satisfacción la pregunta de por qué Gaya se quedó en Italia. Desde luego las razones «artísticas» fueron determinantes, pero en Gaya el arte nunca lo ha sido todo; incluso a menudo ha pesado muy poco en su vida, casi nada.

Italia es, desde luego, según definición del propio Gaya, «un país de pintura», uno de los cuatro países de pintura, con China, Holanda y España. Eso, que explica, en parte, que no haya podido vivir, por ejemplo, en París (ciudad que ha frecuentado tanto o más que Venecia o Florencia), tampoco termina de aclararnos por qué se instaló en Roma, ciudad no menos a trasmano para los asuntos «artísticos» contemporáneos que la remota Murcia.

«El otro día», recordando la primera vez que llegó a Venecia, nos cuenta Gaya en su *Diario de un pintor* (libro en el que están algunas de las páginas más hermosas e inteligentes que ha escrito sobre Italia) nos cuenta, decimos, que, «nada más bajar del tren, todo esto me pareció... excesivo, empezando, claro está, por la belleza de estas gentes, de una hermosura desmesurada, clara, franca, plebeya y como... impúdica, de una...

inmoralidad, diríamos, muy limpia, no cínica, sino descarada, de una descarada realidad. La hermosura de lo italiano es más bien tranquila, casi fría, no agitada como viene a ser siempre la belleza de lo español, un tanto... difícil siempre, y llena de tropezones, terriblemente *intensa*, eso sí, pero como demañada, mal terminada. Y ese descaro de la realidad y la belleza italianas lo voy encontrando en todo, en las plazas, en las fachadas, en las chimeneas, en los cuadros; porque Italia, en definitiva, es eso: un *atrevimiento*».

He aquí la razón por la cual Gaya se ha encontrado siempre en Italia no ya como en casa, sino en *su* casa, una patria (llamémosle realidad) hecha a su medida y a la que ha completado en todo momento, desde luego, con la idea de lo español. Si para Gaya, Italia es un atrevimiento, España es una fatalidad que hay que sobrellevar con donaire, que diría otro de nuestros silenciosos, el también italiano y crepuscular Miguel de Cervantes. Hasta 1952 Gaya era un español que no sabía que vivía sin Italia; desde entonces es un italiano que no podría vivir sin España, y si tuviese que prescindir de lo que él ha llamado «lo español», eso que con la excepción de Velázquez, Cervantes y San Juan, le ha resultado siempre, pese a su grandeza, limitado por «cierta sordera, por cierta opacidad», se moriría de pena, de hondísima pena. Porque a pesar de parecer-nos un pintor español, y muy español, a Gaya siempre se le entenderá mejor desde aquí, desde Italia, que desde allí, desde nuestra amada y obcecada España, de la misma manera que a Picasso sólo se le puede entender no ya desde Francia, sino desde París, mejor que desde Madrid, Málaga o Barcelona.

A la vuelta de su exilio Gaya vino buscando en Europa no tanto la pintura (que también), como esa realidad hecha a un tiempo de vida y de pintura, de vida y de arte, esa plenitud de la que hablábamos al principio.

Una vez encontrada tal realidad, Gaya no precisó llevarse nada, porque nadie se lleva nada de su propia casa. Al contrario, ha ido dejando en ella, a lo largo de estos años, lo más valioso suyo.

Las ciudades no vuelven a ser las mismas cuando un gran artista se ha parado a mirarlas, a sentirlas, a crearlas de nuevo. Ni Lisboa ni Praga ni Trieste volverán a ser lo que eran antes de Pessoa, de Kafka o de Svevo, por más que esas ciudades, mientras vivieron, estuvieran como distraídas, mirando hacia otro lado.

Muchos lugares de este país, pensemos en tal recodo del Tíber, de la Laguna, del Arno bajo el Puente Viejo, han sido pintados humilde, silenciosa y misteriosamente por Gaya en el atardecer que ha sido toda su vida. Nadie que mire el castillo de Santangelo reflejado en el río podrá no pensar ya en Gaya ni soslayar la misteriosa imagen que representa: lo

eterno fugitivo, lo permanente siempre, el techo del cielo en las bodegas turbias del Tevere.

Y cuando los italianos consideren y estudien la pintura de estos años en su país, habrán de venir a las obras de un hombre que las llevó a cabo silenciosamente entre ellos, en medio de una vida tan cervatina como limpia y retirada. Sabemos, sí, que la pintura no tiene escuelas ni los pintores nación, pero para entendernos, el país de estos cuadros de nuestros Ramón Gaya es un rincón de Italia, y su nación, la de ciertos Morandi, la de algunos de Pisis, la de tales y tales Tossi, sus raros, sus desconocidos, sus solitarios y silenciosos compañeros en un viaje que cada uno de ellos ha parecido hacer, a través de una modernidad hostil, en un rincón inadvertido y oscuro del último vagón de cola.

En estos años, con su modesta vida en pequeños estudios de sus modestas cuatro viejas calles de Roma, las mismas cuatro viejas calles de Madrid, de Venecia, incluso de París donde no hay nada viejo, ha estado Gaya levantando una metáfora del mundo: la vida es, desde su mismo origen, una ruina de algo en lo que crece hierba, y misión del creador es celebrar esa brizna en el aire, ese verde en el azul del cielo, esa alegría. Y tal brizna, siendo poco, para alguien como Gaya es todo: Miguel Angel, el mercado del Campo dei Fiori, los Foros, La Carbonara, I Tre Scalini, el Papa Doria, los cuatro o cinco amigos, sus cuatro o cinco muertos... y todo lo que un hombre que está sólo encuentra hermoso y hondo en la hora venenosa del atardecer.

4. Gaya para escritores

Hay un extenso ensayo, extraordinario y feliz, de Ramón Gaya sobre la crítica, sobre las relaciones que los críticos sostienen con la obra de arte y, más aún sobre las relaciones que la crítica y los críticos establecen consigo mismos desde hace siglos. Es un ensayo antiguo, pero todavía, por desgracia, inédito. Las razones de que aún sigan inéditas esas páginas habría que buscarlas tanto en la escrupulosidad intelectual de Gaya como en su responsabilidad moral, responsabilidad no ya por sí mismo, (uno mismo, al fin y al cabo, en el sistema de valores morales que ha regido y rige la vida de Gaya, apenas cuenta; uno mismo no es más que mero instrumento transmisor del espíritu y por tanto más que dueños somos servidores), no ya por él mismo, decía, como por atención a su obra, por respeto hacia ella. De lo que recuerdo de aquellas páginas, que Gaya leyó hace años a un grupo de amigos, he retenido sobre todo el tono.

Aborda la cuestión, desde luego, y como siempre, por el lado más alto, por su mismo vértice. Con ello nos evita esos enojosos preámbulos por la general ociosos, y que desdibujan, más que dibujan. Suele ser por otra parte ése un recurso de los propios críticos, que llenan el espacio donde van a ejercer su trabajo de un espeso cuanto sutil humo, como esos magos que se disponen a partir en dos el cuerpo de una bella señorita. El humo de la historia, el humo de la sociología, el humo de los lugares comunes e, incluso, el humo de la inteligencia para trocear la Verdad y la Belleza.

Gaya, en ése, como en todos sus ensayos, procede a la inversa: abre las ventanas, abre puertas, y deja que corra el aire, que se despeje la estancia, y sólo cuando está claro, comienza a trabajar, es decir, a pensar y sentir en el camino expedito de las cosas, las obras, las personas.

Le preocupa siempre la totalidad, no la parcelada visión. Al fin, creador, por oposición al crítico, es aquel que con esfuerzo va reuniendo una realidad dispersa en un organismo vivo, con vida propia. En tal sentido no podríamos hablar, como a veces se habla, y con la mejor intención desde luego, de un Ramón Gaya ensayista, y menos aún, de un Gaya crítico, pues esa actividad, cuando la ejerce, no difiere en nada de la otra suya de pintor o poeta. Una vez más en sus ensayos vemos cómo reúne tales y tales fragmentos con la sola intención de dotarlos de vida a fin de que esa vida dé cuenta, razón y sentir de la otra vida mayor a la que tiende toda obra de creación.

Sólo desde esta perspectiva podremos entender sus páginas sobre temas en apariencia distantes, incluso de difícil relación: Pastora Imperio, Tolstoi, Van Gogh, Nietzsche, Manólete, Victoria de los Angeles no son por tanto sino visiones de lo mismo, la necesidad de explicarse emociones esenciales de alegría y tristeza, emociones de inagotable misterio, de inalcanzable alcance.

A diferencia de los críticos, que nunca pueden ser originales porque operan no sobre el origen de las cosas, sino sobre su parecido, lo que les permite establecer eso que ellos llaman categorías, rangos, escalafones, la originalidad de Ramón Gaya, originalidad de verdadero creador, ha sido eliminar de su geografía particular del arte y la literatura, esas fronteras entre obras y personas, abolir esas preeminencias absurdas y prejuiciadas. La originalidad de haber comprendido que el espíritu que modula la voz de Victoria de los Angeles no es diferente del que en cierto modo lleva, por inextricables caminos, a la desesperación de Van Gogh.

No sabemos la razón por la cual, los críticos no se han preguntado, ni lo hacen jamás, por la contingencia de sus apreciaciones, de sus juicios y sus gustos, por qué su trabajo, pasados cincuenta años apenas, suele caer en el olvido más absoluto e inmisericorde.

Desde luego el tiempo, que suele estar a favor de los creadores, labora en secreto, como la carcoma, contra los críticos, quizá porque éstos, y ésta parece una razón convincente, han sido antes servidores de la época que del arte, y de ahí que pueda decirse, parafraseando la conocida frase: «El arte no paga a traidores». El humo de la época, al que nos referíamos, les es necesario para sostenerse, y no ya para llevar a cabo sus trucos, como para formar con el público, con esa indefinida masa espectadora, una masa común, ligada podríamos decir por esa niebla, por el humo, como mucilaginoso pilpil.

Al leer los ensayos de Gaya, muchos de ellos escritos hace cincuenta años, comprendemos la soledad, su terrible soledad en una época hostil y absolutista, y, desde luego, no se trataba de la soledad del crítico. Ya hemos dicho que el crítico no está nunca solo, porque en el momento en que lo estuviera dejaría de serlo. El crítico no es más que un fámulo, que el satisfecho mayordomo que vemos moverse entre los invitados de una fiesta ruidosa, rutilante, multitudinaria, orgulloso de su librea, de una librea que ni siquiera le pertenece. Solo puede estar el creador, no el crítico. Y esa soledad no le lleva a enfrentarse con la época sino a estar consigo mismo.

Alguna vez lo hemos dicho; no se encontrará una línea de Ramón Gaya contra nadie ni contra nada. Gaya no escribe contra, sino a favor, al contrario que la mayor parte de sus contemporáneos. Sus contemporáneos, y ésta es una de las perversiones de esta época, han terminado pareciéndose todos a todos, porque esta época ha exigido a los creadores que actuaran contra el pasado, contra los museos, contra los maestros, es decir, la época ha terminado haciendo que los creadores fueran la cosa más parecida a los críticos, y por primera vez hablan el mismo lenguaje.

De ahí que la soledad de Gaya provenga de su absoluta afirmación no de su negación. Afirmar Velázquez, Galdós, Murillo, Solana era indagar en su propia vida, aunque a veces el resto de sus colegas, convertidos ya en críticos, hayan creído que al escribir sobre Velázquez les estaba escamoteando unas líneas sobre tal o tal otro, y en definitiva, sobre ellos mismos.

De ahí que la soledad de Gaya haya sido una doble soledad: soledad de obra y soledad de vida. Soledad de obra, mirando hacia Velázquez, cuando la época miraba hacia Nueva York o el París surrealista, y soledad de vida, como tributo de su otra primera soledad.

El tiempo, no obstante, va pasando para todos igual, pero no de la misma manera. De una forma poderosa aquellas finas, delgadas, musitadas apenas palabras del creador, van hoy cobrando un cuerpo de voz audible, firme y sin estridencias.

Poco a poco, sin acuerdo ni combinación, han empezado a venir a las palabras del creador muchos de aquellos a los que los críticos habían usurpado el decir y el sentir. Para ellos estos libros de Ramón Gaya han venido a ser eso, compañía, pues esa facultad de acompañar sólo pueden tenerla en grado sumo y cumplido las criaturas vivas.

Como se transmite un secreto de importancia crucial, han empezado los lectores a hablar de estas obras de Gaya. Todo lo valioso está en las minorías, las inmensas minorías, que no buscan en tales libros la confirmación de unas sospechas sino el inmenso porvenir.

Durante algún tiempo creyeron los ingenuos que Gaya vivía en el pasado porque sentía, pensaba y hablaba de Velázquez. Solo ahora comprendemos, cuando un cierto presente (presente de vanguardias absurdas y pedanterías netas) hace aguas por su línea de flotación, que su obra sólo habla, siente y piensa en lo porvenir, en todo lo que durante estos años no ha podido llevarse a término. Si queda un largo camino que recorrer es el que empezó hace cuatro siglos Velázquez.

Alguna vez he creído que la incuestionable originalidad del Gaya escritor, su atractivo indudable, provenía, sin duda, de la forma en que tales escritos habían sido concebidos. Una vez más la vieja y un tanto estéril oposición forma y fondo se personaba. Claro que el castellano de Gaya es una lengua limpiísima, sin impedimenta; no es una lengua combativa y por tanto no precisa de equipo militar. No es tampoco una lengua solipsista, orgullosa de sus facultades, pese a ser una de las más brillantes en el terreno del ensayo que conozcamos. A diferencia, por ejemplo, de la afarolada y primorosa de Ortega, con la que en cierto modo se emparenta (no hay que olvidar que Ortega es él mismo toda una época), es una lengua no ya insegura, sino respetuosa con las formas: es, diríamos, una lengua austera como pared de cal. Ha dicho Ramón Gaya, en numerosas ocasiones, que escribe para poner claro lo que todavía piensa oscuro, para desbrozarse el camino, para llegar al centro de las cosas, del sentimiento de las cosas.

Todo ello hace que Gaya escriba para sí mismo, como el que sostiene un ininterrumpido coloquio consigo mismo. No un monólogo sino un coloquio, en el que se tratan el Gaya claro que hay en él y el Gaya oscuro que solicita un poco de ayuda al otro.

Por tanto, no son tanto palabras para convencer, como para conmover. Una vez más esto le diferencia del crítico, afanoso siempre de conseguir adeptos y secuaces para su partida. Conmoción desde luego intelectual, no sólo emocional. De ahí que despreocupado de la enojosa tarea de buscar conversos pueda seguir en todo momento siéndole fiel a su soledad, condición ineludible, decíamos, del creador.

Es cierto que uno creía que el atractivo de estos ensayos provenía de su lengua, de la belleza incuestionable de su lengua o de la ausencia de retórica, de la sencillez con que venían estas palabras, de su desnudez, más que de su atavío. Sólo ahora, después de frecuentarlos muchos años, me he dado cuenta de que lo valioso en ellos es justamente el esfuerzo titánico para que la lengua no entorpezca el paso hacia aquello que se quiere contar, que se quiere explicar. Así mismo, y de una manera diferida, a nosotros. Al fin vemos que lo emocionante de tal o tal ensayo, de tal o tal idea, proviene de la naturaleza misma del pensar y sentir. Del convencimiento de que el mundo está hecho de sentimientos y no de palabras, de emociones, y no de pobres y siempre un poco jactanciosas palabras.

Hablaba al principio de la responsabilidad intelectual de Gaya. Esta, sin duda, ha sido la primera: no ceder a las palabras, no ceder a los lugares comunes, no enzarzarse en el rigodón de la época, y esperar, como él dice, a culminar su ensayo sobre la crítica, ese «folio y medio» más que ve absolutamente necesario. Aguardar paciente la maduración de las cosas, armónico con su tiempo propio y no con el tiempo de los otros.

Nos referíamos también a su responsabilidad moral para con la obra. Durante setenta años no se ha desviado un centímetro a uno u otro lado. Su desplazamiento ha sido hacia adelante. Vemos estos ensayos como una continuación de su pintura, como vemos en su pintura una prolongación de la poesía que ha animado todo cuanto ha hecho.

Sus diarios en un hombre, como él, discreto y celoso de su biografía, (pues biografía en él es intimidad), tienen un valor excepcional. Pero en cierto modo confirman algo que sólo hemos visto en los más grandes. De la misma manera que hablaba de sí mismo cuando hablaba de los otros, de sus amados maestros, de éstos habla cuando refiere cosas de su propia vida.

Aparecen en las páginas de sus diarios episodios, ciudades, personas, pero unos y otras están elegidos, cuidadosamente elegidos por él o por el Destino, y tienen la finalidad de facilitar la realización de una obra. Esta fidelidad hacia él mismo y hacia su obra es, creo, no pequeño atractivo para quienes venimos encontrando en Gaya un magisterio no sólo de pintura o de literatura sino de vida. Ese magisterio que consiste en dar alas a todos cuantos se acercan a su pintura o a sus libros, nunca en cortarlas.

Andrés Trapiello

Feliz Nochebuena

Rojo, verde, oro y plata. Los colores desfilaban por la casa desde hacía varios días, llevados por una corriente de encantamiento, de disimulo, de sospechas y de presentida alegría. Era como si hubieran apresado vivo un arcoiris muy particular —¿no sería un camaleón?— que se fragmentaba, se entretejía, se dispersaba, pero dejaba su huella en todas partes. Entraba subrepticamente, sobre todo en las cintas anudadas alrededor de los paquetes y en los papeles que los envolvían, y que eran recibidos y ocultados rápidamente, vaya a saber dónde. Y se asomó varios días a través de rollos misteriosos, de moños, de cocardas, de flecos y galones que entreveíamos, apenas, cuando se abría y se cerraba en un relámpago la puerta de la sala, convertida en taller. Sólo se nos había dicho que Papá Noel llegaría en persona a la casa.

Ahora se había cerrado el comedor después del almuerzo y la cocina hervía de rumores, aromas y vapor. Laura y yo estábamos exiliadas de esos dos lugares, y todos estaban tan atareados que hasta parecían haberse olvidado de nuestra fastidiosa siesta. Por primera vez éramos prisioneras hacia afuera y no sabíamos qué hacer, como yo, algunas veces, con menos esperanzas, en otros lugares del tiempo más inhóspitos, más estrechos, más solitarios. En ese momento teníamos toda la siesta por delante, con árboles trepables a nuestra disposición, con fruta verde y madura, y tal vez hasta con la astuta serpiente reptando por las quintas o por el jardín, y no sabíamos qué hacer. ¿Acaso valía la pena entrar y escaparnos por la ventana sabiendo que nadie nos vigilaba? «Lía, ¿dónde estás?», resonaría la voz del padre, del Padre Eterno, no porque me lo preguntara verdaderamente, no porque no lo supiera, sino porque sería yo quien se habría perdido.

Nos conformábamos entonces con merodear por los alrededores, tratando de atisbar lo que ocurría en el comedor y olfateando el vaho de los

manjares que llegaba en alguna ráfaga desde la cocina. Ya habíamos agotado el repertorio de lo que se estaría haciendo en uno y otro lado, pasando por las suposiciones más absurdas, por las posibilidades más caprichosas, hasta desembocar sencillamente en «no es sopa» por acá, «no es una bandera» por allá. Ya habíamos visto desfilar desde la sala a mamá, a María de las Nieves y a tía Adelaida acarreando innumerables envoltorios inidentificables, a Daniel —mi joven, recientísimo cuñado—, con cables y caja de herramientas, a la abuela con un costurero y unas enormes tijeras, todos como conspiradores o contrabandistas, caminando casi en puntas de pie para no ser sorprendidos o para sorprender a alguien, cuando entró papá por la puerta del jardín con la valija del traficante supremo. Le dimos un beso y lo seguimos.

— ¿Qué traes en la valija, papá? ¿Qué traes? Déjanos entrar contigo — clamamos una y otra.

— Ustedes dos no pueden entrar, o no habrá fiesta. En la valija traigo la mitad —nos dijo en voz muy baja, poniendo el índice sobre los labios.

— ¿La mitad de la fiesta?. Abre la valija porque se va a arrugar.

— Muéstranos un pedacito, por favor. A la otra mitad también la tienen encerrada. Rogamos por turno.

— Ya la van a ver, cuando sea el momento. Ahora váyanse a su cuarto y duerman, como corresponde.

— No tenemos sueño —protesté yo.

— Y nadie nos dijo que nos acostáramos —agregó Laura.

— Entonces duerman de pie y sin sueño —concluyó burlonamente papá, y cerró muy rápido la puerta que había mantenido abierta apenas algo más que el tiempo de aleteo.

— ¿Qué viste? —me preguntó ansiosamente Laura.

— La fiesta —dije enigmáticamente. —Todo era rojo, verde, oro y plata —enumeré como si se tratara de un descubrimiento.

— Sí. Pero ¿qué hacían? —me apremió Laura con alguna impaciencia.

— ¿El rojo, el verde, el oro y la plata? Nada. Estaban esperando, como nosotras.

— No, boba. ¿Qué hacían ellos? Mamá y todos los demás.

— ¡Ah! Hacían luces. Todos estaban iluminados por dentro, como las lámparas, y se encendían y se apagaban.

— A mí me pareció lo mismo, pero no puede ser cierto. Vámonos de aquí. Veo, veo.

— ¿Qué ves?

¿Por qué antes me había preguntado a mí qué veía, como si ella no viera, si las dos habíamos visto lo mismo? «¿Qué viste?», «¿Qué ves?», como si yo estuviera en lo alto de un mangrullo mirando desde arriba

todos los tiempos y lugares, o como si mi vista corriera con el horizonte y mi mirada pudiera atravesar todas las envolturas, todas las sustancias, por espesas que fueran? ¡Ay, Laura, Laura!, a veces será así sólo para mi tristeza; otras, intentaré llegar hasta el fondo de alguien y sobre mí se cerrarán las aguas. Todavía estoy cayendo.

— Veo, veo —insiste, tal vez para contradecirme, tal vez para acompañarme en lo que supone que ya estoy viendo.

Seguimos jugando en nuestro cuarto al «Veo, veo». Después Pepa nos llevó el té. Recortamos ilustraciones de una desvencijada zoología y las intercalamos en el álbum de fotografías de la familia, imitamos los gritos del corral, ensayamos dormir de pie y terminamos caminando como sonámbulas, representamos la escena de Pedro y el gallo (yo era el gallo, naturalmente) y la de Alejandro el Rey y Diógenes el Can (yo era Diógenes, también naturalmente), y por último leímos algunos cuentos a los que les cambiamos el final, si no por otro más desdichado, por lo menos más imprevisible.

A las siete empezaron a interesarse por nosotras. Nos bañamos y en seguida mamá y tía Adelaida nos vistieron. A las ocho estábamos sentadas en la sala, esperando a los invitados, que no sabíamos quiénes serían, las dos vestidas de blanco desde los zapatos hasta el moño de la cabeza, pasando por las medias y los almidonados vestidos de *broderie*. Tía Adelaida dijo «Parecen dos muñecas», mientras nos acomodaba los pliegues de las amplias faldas, los brazos y las manos, como si fuéramos eso, dos muñecas articuladas dentro de dos cajas, impávidas frente al tiempo, dispuestas a no crecer, sometidas al opaco aliento del desgaste. Nos quedamos inmóviles en la vidriera dorada de la sala, haciendo esfuerzos para no parpadear. Cuando no aguantábamos más, nos inclinábamos con la espalda rígida hacia adelante, bajando los párpados muy lentamente y diciendo casi sin mover los labios «maaamá» y «paaapá», tal como Adelia y Melania, dos de mis inquietantes, aterradoras muñecas.

A las ocho y media entró en el escaparate toda la familia con los invitados y empezaron los milagros, porque eran Miguel, Luis María y Mariana, con sus padres, todos engalanados para asistir a la fiesta de los plumajes y los esplendores. Se rompió la inmovilidad y la sala se convirtió entonces en una de las vidrieras animadas de Lord and Taylor, contemplada entre lágrimas de añoranza bajo la nieve, en una lejanísima Navidad futura.

Hubo brindis, risas, bocaditos, conversaciones, silencios, suspiros: los mayores hacían tiempo como podían, sin saber que se quedaban en un cuadro que contaba con todo el tiempo de su vida.

Nosotros salimos en bandada hacia la galería para romper el marco y dejar puertas abiertas en todas direcciones.

A las nueve y media entramos en el comedor. Las puertas estaban abiertas de par en par y mostraban el lugar como enmarcándolo, justamente; no, el lugar no: el Lugar. Tal vez si yo no cubriera con mi cuerpo la abertura por donde podría mirar hacia Allí, hacia el otro lado, vería un escenario parecido. Pero mi cuerpo cubrirá esa abertura, esa posibilidad, mientras esté: es la condición. También es la defensa para que mis ojos resistan, para que todo en mí permanezca en su sitio hasta el final.

En mitad de la pared, en cada extremo de la habitación, un gran ángel dorado sostenía una torzada de apretado verdor en la que se alternaban flores, esferas, campanas, estrellas, pájaros, frutas, mariposas, hechos en cristal y en azogue de todos los colores (¿Crivelli? ¿Filippo Lippi?). Y debajo de la mesa, con un pollerón blanco recogido aquí y allá por unas hojas de muérdago, se asemeja a otro ángel que ha pisado la tierra: es el que ha venido para repartir la comunión, pero que ya está preparado para el vuelo. Querría que así hubieran volado las muchas mesas que preparé con tanto fervor para una fiesta, mesas a las que barrió después una violenta ráfaga de arena, sus manteles estrujados por una garra despiadada. Y encima de esa mesa, reteniéndola, los candelabros con las tiernas luces de las velas rojas, brillos como de lágrimas de amor, tan tiernas que lastiman, y en un rincón el árbol, esa bendita aparición que volverá una y mil veces, año tras año, en la felicidad y en la desdicha, con las palabras de Milosz:

Mi primer árbol de Navidad, ese árbol muerto trocado en ángel
que surge de la amarga y profunda selva,
que surge todo encendido de las antiguas profundidades
de la selva helada,
y camina solo,
—rey de los lodazales nevados—
con sus fuegos fatuos
arrepentidos y santificados,
en la apacible campiña silenciosa y blanca.

Estaba allí para siempre, como todos. Y yo guardaba a cada uno en la mirada, como si supiera que guardaba para hoy su respuesta de entonces, porque ahora ya no puedo preguntarle a nadie «¿Te acuerdas?» Aunque tal vez para nadie cada cosa significó lo mismo. Tal vez yo no supiera nada de la más íntima vibración de cada uno, de este temblor, de esta desmesura sin fin donde se propagan los rumores, de estas insoportables irradiaciones de otros soles.

Las veo, manos de papá pelando las castañas calientes y partiendo las almendras y las avellanas, manos de mamá trinchando el pavo y cortando el pan. Pondría entre ellas mi cabeza para sentir su protección durante

todas las tormentas que tuve por delante, durante todo el prado seco que aún me queda. Recuerdo: hombro fuerte de papá, regazo cálido de mamá, ojos vidriosos de la abuela. Cenizas, desgarraduras, hielo.

A las once estábamos todos en el jardín y el cielo era una fiesta, un nacimiento fosforescente. Allí se creaban mundos, satélites, estrellas y cometas. De las manos de papá, que era el gran mago, salían pequeñas oscuridades encendidas (Ven a verlas, Valerio, ven a verlas en mi recuerdo que es el tuyo, donde el mago es tu padre y todo sucede en otra parte, siempre ocho años antes), volaban hacia lo alto y se abrían en surtidores de chispas, en flores titilantes, en cascadas de pedrería. Había cabelleras, colas de pavo real, madejas y penachos, crestas de garzas, trenzas retorcidas como columnas salomónicas. Las luminarias corrían exhalando el aliento y luego se apagaban con un suspiro o con un jadeo silencioso sin alcanzar a los globos que huían, que se iban muy lejos, con una luz adentro: «Lleva mi mensaje. Llévalo. ¿A quién? Guárdalo para después, y que diga 'Te amo'. No te apagues nunca». (¿No lo pedías tú también, Valerio, cuando yo aún no estaba y tu padre creaba las luminarias de otro cielo para ti?).

Aplausos, gritos de asombro, exclamaciones de entusiasmo acompañaban cada fuga luminosa, cada chisporroteo. Parecíamos uno de esos grupos que en los viejos grabados presencian en el cielo la aparición de algún fenómeno increíble. Este también lo era. Lo celebraban hasta las ranas y los grillos.

En el haz de luz de mi linterna vi la cara de Miguel, absorto, mirando deslumbrado hacia lo alto y murmurando algo, como si rezara.

— Ahora va la última. Es una rueda catalina —anunció papá.

—No, una rueda catalina no; está hecha con cuchillos y navajas —protesté, sobresaltada, recordando la canción de Catalina, la niña mártir, condenada por su padre, que sube al cielo llevada por el ángel.

— Le mandó hacer una rueda de cuchillos y navajas, sí, sí, de cuchillos y navajas. La rueda ya estaba hecha, Catalina arrodillada, sí, sí, Catalina arrodillada —cantó Laura.

— Esta no es así —aseguró sonriente papá—. Esta está hecha de fuego para aprisionar al verdugo. Ahí va.

Y partió con un susurro, subió y giró en una fulgurante espiral vertiginosa, giró, lo envolvió, lo ató, lo encerró en una cueva cada vez más oscura y se apagó.

— Vamos —ordenó papá, terminando de acomodar su valija. —Va a ser hora de recibir a Papá Noel.

Laura y yo corrimos a disputarnos su mano libre. Ella llegó primero. Miguel tomó la carga de papá y yo pude darle una mano a cada uno.

— El cielo está bajando —dijo apreciativamente Laura, mirando las estrellas perpetuas, que en realidad parecían más cercanas.

— No dejes que pase de largo —contestó papá— Esa es Orión —y empezó a contar que era un cazador gigantesco y todo lo demás.

—Te mandé un mensaje en un globo —me susurró mientras tanto Miguel.

— A lo mejor yo también —respondí de manera casi inaudible.

— A lo mejor se fue en el mismo globo. ¿Para cuándo era el mensaje?

— No lo sé. ¿Y el tuyo?

— Para ahora. Para siempre —dijo mirando hacia adelante.

Me callé. Tal vez debí haber dicho: «El mío era para mucho después, para cuando seas otro y otro, hasta el final. Cuando seas Valerio, cuando seas todos, aunque te vayas primero».

Cuando llegamos ya estaba Papá Noel junto al árbol, esperando, con una enorme bolsa de arpillera de la que asomaban algunos paquetes.

Desfilamos para saludarlo. La barba blanca y el bigote parecían de algodón, no sólo por el color, sino por la blandura y la suavidad que sentí cuando me besó. Tuve la impresión de que María de las Nieves era excesivamente cariñosa y secretedora con ese anciano que al fin de cuentas era un desconocido, por más que se molestara en venir desde muy lejos, y con regalos, por si fuera poco. También me extrañó que hubiera tantas risas casi incontenibles para recibirlo. ¿No le parecería una burla? Pero no, porque sus ojos pardos también eran sonrientes y las dos veces en que intentó hablar me pareció que convertía una carcajada en una tos, hasta que arrancó, con una voz muy alta, gangosa y entrecortada, voz de resfrío o voz de alguien a quien le están apretando con un broche la nariz.

— Vengo desde muy lejos y a pie, porque no había nieve para pasar con mi trineo. Tuve que dejar los renos en la casa del Sombrerero Loco para que sirvieran por lo menos para colgar los sombreros. Y las botas me aprietan, las medias me dan calor, las barbas me pican, los bigotes también, y odio este traje colorado y soy pobre y soy viejo y estoy enfermo y tengo sed y tengo hambre y me voy a sentar, aunque nadie me invite. Estoy muy cansado. Tengo hasta las orejas cansadas —y cayó desplomado en una silla, junto a la mesa. Yo nunca había oído a nadie tan quejoso y necesitado.

¿Y este era el Papá Noël que venía a distribuir regalos? Le alcanzaron una copa de *champagne* y un plato con torta y helado. Pero él se acodó en la mesa, bostezó, puso la frente entre las manos, cerró los ojos y roncó ruidosamente.

Todos reían en distintas escalas, en distintos tonos, como en caídas de agua sobre peldaños. Comentaban y festejaban cuchicheando interminablemente

por encima del ronco gorgoteo. ¿Música celestial ese monótono graznido amordazado? ¿Zumbido de abejorro aletargado en el rayo del sol? ¿Ninguna unción como la de los Reyes Magos? No hay más que sonora irisación, una turbulencia hecha por millares de maripositas doradas que giran y giran en el espacio en blanco, igual que en una ráfaga de plumas, una ráfaga viajera que flota y ondea y se va como una mano blanda, como una gasa arrastrando hacia las nubes la levísima carroza de la fiesta. Ahora da un barquinazo y se desliza rampa abajo, suave, suave, otro barquinazo y cae. «Se va a caer», ¿quién dijo? No, soy yo que me estoy durmiendo.

— Sí, sí —digo sobresaltada abriendo los ojos. Nunca estuve levantada hasta esta hora.

Todos me están mirando, con sonrisa, con asombro, con reproche, con muecas significativas ¿de qué?, con caras de sordomudos en el borde de un pozo y yo en lo hondo. También sonrío como sordomuda, confundida.

— Lía, ¿no oyes?, que vengas. Vamos a repartir los regalos —dice Laura que está de pie junto a Papá Noel, mientras éste saca paquetes de la bolsa.

Me acerqué torpemente, casi trastabillando, apoyándome en la parte de atrás de las sillas, como si saliera del agua y la tierra no fuera mi elemento natural.

— Conque durmiendo, ¿eh?, durmiendo en lugar de practicar caligrafía inglesa o las tablas de multiplicar o por lo menos algún idioma, aunque sea el lenguaje de las flores —dijo severamente el anciano con su más agudo tono nasal.

— Ella aprende dormida —replicó instantáneamente Laura—. Las dos vamos juntas, dormidas, a las clases de las palomas y a las de las abejas.

— ¡Ah sí? ¿Y qué han aprendido?

— Cuando estamos despiertas no lo sabemos —contesté rápidamente.

— Bueno, pero cuando sean grandes van a ser mensajeras o apicultoras, ¿verdad? ¿O qué van a ser?

— Moscas —proclamó estentóreamente Laura, sin vacilar, porque hacía tiempo que habíamos decidido contestar así a tan reiterada y tonta pregunta.

Pareció un poco sorprendido. Se oyó alguna carcajada y algún murmullo de reprobación.

— ¿Moscas? ¿Tú también? —y me escudriñó a fondo.

— Sí, moscas —aseguré con firmeza—. Somos hermanas, ¿no? Vamos a ser moscas argentinas.

— ¡Ah! Si es para servir al país, está muy bien. Podrán ver hacia adelante y hacia atrás —decretó encomiásticamente.

Nos entregó en seguida algunos paquetes. Cada uno tenía una preciosa tarjetita ilustrada y un espacio blanco donde había escrito un nombre. Fui-

mos y volvimos hasta terminar con todos, mientras él hacía sonar una pequeña campana exclamando «Para cada uno de acuerdo con sus méritos y sus necesidades». Cada uno, en cuanto veía lo que le había correspondido, se interesaba por lo ajeno, tal vez para comparar premios y apremios. Se oía un creciente rumor formado por voces destempladas: decepción, azoramiento, protesta, estupor, incredulidad, diversión. Mientras daba vueltas por todos los costados a la piedra gris que tenía en la mano, vi alrededor de los desconcertados poseedores de un puñado de semillas, una rama, una caja vacía, una pluma de gallo, unos granos de sal, un hueso, un carretel, un guante usado, un resorte, un ladrillo, una rosa seca. Esta había sido destinada a María de las Nieves, y provocaba en ella no sólo una expresión de tierna añoranza, sino que iluminaba y hacía florecer todo el porvenir, por lo que yo podía advertir. ¿No vi los rasguños, la sofocación por exceso de celo? Pero ¿por qué no interpretaban los regalos todos los demás? Este reparto «de acuerdo con los méritos y las necesidades de cada uno» tenía que tener algún sentido. Había que buscarle a cada don su significado especial. Y la piedra era mi apoyo y mi respuesta, tal vez. No sólo porque en algún momento clamaré con Rilke «¿Quién si yo gritara me escucharía desde los órdenes angélicos?» y «¿Somos en verdad tan angustiosamente frágiles como el destino se empeña en hacérselo creer?», sino porque será mi testigo, invariable en apariencia, el que guardará uno por uno los golpes y las fundaciones, la duración y la mudanza en cerrado misterio, y será mi cargado talismán y mi promesa de eternidad, también. Laura, no te aflijas por tus granos de sal: es tu esencia misma, la que pondrás en todo cuanto toques, y si la observas bien verás pasar por cada grano todo el universo, aunque no sepas que Blake dijo alguna vez algo semejante. Ten cuidado con ese guante usado, Miguel, que no se te pegue en la mano: tu caricia será sólo tuya, terminará en tu piel para tu solo goce, confundida con miles de caricias que te parecerán iguales, casi anónimas, pues ese guante borrará debajo de tu nombre el nombre de quien reciba tu caricia. Por favor, no mires con tanto desdén esa caja vacía, tía Adelaida, ya que en ella podrán caber todos los fantasmas, todos los recuerdos de tus siete novios muertos, hasta que llegue Reynaldo y la desarme y la arme del revés y la selle, para que en adelante esa caja sea afuera y no adentro, de acuerdo con sus leyes. Haces bien en mirar con tanta atención ese resorte, porque todo movimiento de expansión lleva a una contracción, y la elasticidad que tienes para el mal te obligará a retroceder, Luis María ¿A qué? ¿Adónde? No lo sé, no lo supe, porque desde el fondo del pasado, sobre el ondulante rumor de tantas voces, se elevó la cresta de una sola, áspera, extraña, cavernosa.

— Buenas noches, terrestres.

Me volví y allí estaba, vestido igual que el otro, sólo que su traje rojo era de papel y su barba, sus bigotes y su pelo, desordenados, eran negros, como de estopa embetunada. Sí, otro Papá Noel, pálido y desencajado. Miraba furioso a su semejante y comenzó a lanzarle palabras casi inaudibles que se ahogaban en acíbar y vinagre o se enredaban en retintas y cerradas espesuras, dejando en el aire la huella de un graznido.

— ¡Sinvergüenza! ¡Impostor! ¡Farsante! ¡Otra vez! ¡Ah, *La forza del destino*! Hasta aquí, la mala sombra. Pero no será. Esta vez, ¡no! —este «no» fue un cuchillo herrumbrado que se clavó en el cielo raso.

Papá se había levantado de su silla. Nuestro Papá Noel, que se había puesto también de pie, le hacía señas de que se calmara, mientras trataba de persuadir al otro:

— Pero no, tranquilícese. Aquí hay un error —con paciencia, pero con firmeza— ¡No, no, no! —como si con eso tachara el borbotón de inculpaciones, como si las cancelara con la «o» de este «no» y aspirara hacia abajo el cuchillo lanzado por el otro.

Los demás nos habíamos quedado en suspenso, inmóviles. Semejábamos formar parte de otro cuadro de *La bella durmiente*, de *La comida de bodas*, por ejemplo, interrumpida de pronto por un nuevo mal augurio que obligara a dormir otros cien años para contrarrestarlo.

— Ohhhhhh —decía tía Adelaida, sin soltar ni hacer desaparecer la cereza que tenía entre los labios.

— ¡Qué suerte! Habrá otra vuelta de regalos, y a lo mejor estos son los verdaderos —se entusiasmó y palmoteó Laura.

— El regalo es este, ¡canalla! —bramó el recién llegado y avanzó hacia el otro mostrándole el puño cerrado y arrojándole un rayo por los ojos.

No lo calmaron. Lo sometieron porque eran dos y eran más fuertes, pero se debatió heroicamente con piernas, brazos, manos, rodillas, codos, pies y palabras insultantes propinadas como cachetadas. Era elástico, plegable, saltarín, escurridizo, puntiagudo e impenetrable como un insecto increíble. Quedó reducido al más impotente y hondo resentimiento, en el lugar donde lo presentaron. Contra el otro, yo había apostado a él aunque perdiera, porque había apostado a que perdería el mejor.

Supongo que todos habíamos sospechado quién era. Ahora no lo ignoraba ni Mariana. El traje de papel desgarrado, el bigote y la barba fuera de lugar, las mandíbulas apretadas, los ojos fulgurantes y la gesticulación exagerada no lograban hacer de él una figura cómica, ni siquiera para los tontos. Había demasiada combustión interior, demasiado fuego sombrío apenas sofocado por la flacura de la carne y la exigua jaula de los huesos para provocar diversión. ¿Acaso puede causar hilaridad una antorcha humana? Sí, eso era, sólo que hacia adentro.

— ¿Qué le pasa? Cuénteme qué le pasa. Esta es una casa de gentes honorables y yo estoy aquí de paso, cumpliendo con una misión de orden superior, cuando usted irrumpe como una catástrofe, como una demolición, y me insulta y me amenaza —decía meliflua y conciliadoramente el otro, porque para mí había dejado hacía rato de ser el «nuestro», por que el «nuestro» era ahora nuestro Nanni, el delirante huésped de la abuela, el cantor frustrado que vivía en el altillo de nuestro granero.

Este Papá Noel saltaba en ese momento de su silla y esgrimía un papel ajado que todos conocíamos y que el otro no podría ni siquiera descifrar mientras se lo acercaba a los ojos frenéticamente, como si lo fuera a enmascarar.

— Aquí está el contrato. ¿Ve? Que vengan todos y vean, que vengan los pájaros del bosque, también. Lea: Nanni Fittipaldi: tenor y actor principal, todos los papeles. Opera de Viareggio. Tutti, tutti, todos los papeles, e per sempre. ¿Comprende?

Continuó agitando el papel, pero bajó un poco el brazo, que el otro sujetó.

— Sí, sí. ¿No se lo dije? Hay un error. Un lamentable error. Usted tiene razón. Si aquí dice «Todos los papeles», también es suyo el de Papá Noel. Mi zona no es esta. Está claro. Voy a averiguar para el próximo año. Quedamos amigos, ¿no? —y le tendió la mano.

— Amici, amici —dijo con grandes dudas Nanni, balanceando la cabeza y dándole la mano con reticencia.

Papá le alcanzó su copa de *champagne*. Mamá le puso delante su plato con torta y helado, y todas las copas se colmaron para un nuevo brindis.

— Avanti, principinas —ordenó el nuevo Papá Noel y nos señaló con el índice a Laura y a mí.

Avanzamos otra vez. Recibimos de manos de Nanni los nuevos paquetes, los verdaderos, por lo que pude ver a medida que se abrían. Adornos, prendas de vestir, juguetes, libros y fulgores. Sólo cuando me quedó en la mano una caja «Para Daniel», advertí que éste no había estado entre nosotros desde la llegada del primer Papá Noel, que acababa también de desaparecer. Entendí quién era el secreto autor de todo ese manejo.

Mientras alzaba mi copa de naranjada vi a mamá de pie, frente a la ventana abierta, con su copa levantada hacia el cielo, así, como he brindado yo después, año tras año, con todos los que estaban en aquella lejana Nochebuena, como brindo contigo, Valerio, con la certeza de encontrar tu copa a través del inmenso firmamento que tiembla, tan frío, y sin embargo constelado por la presencia de la ausencia y mis lágrimas se confunden con las burbujas y me parece que suben y suben y nos humedecen las mejillas.

Olga Orozco

Invitación a la fascinación angélica

Para Ginés Liébana

De mi antigua relación con el catecismo católico —no sé si era aún el Ripalda— sólo recuerdo una de sus definiciones apodícticas: *¿Qué son los ángeles?* Respuesta: *Los ángeles son espíritus puros, esto es, sin cuerpo, dotados de inteligencia y voluntad.* ¿Por qué, me digo ahora, de toda la faramalla catecismal que aprendí de niño, solo esta muletilla, precisamente esta, se me ha quedado, fiel, en la memoria? ¿Tuve ya simpatías infantiles por aquel ángel de la guarda (cada uno tenemos el nuestro, se dice) al que también rezábamos los pequeños de los años cincuenta? *Ángel de la guarda, dulce compañía, no me dejes solo, ni de noche ni de día, no me dejes solo, que me perdería.*

Esta de los ángeles se me antoja una de las más claras contradicciones de la Iglesia Católica. Los define como seres *sin cuerpo*, pero las iglesias (desde los primeros tiempos del cristianismo) han estado pobladas de muchos ángeles, seres tiernos, delicados, hermosos y naturalmente corporales. Además ¿por qué esa fiebre huidora del cuerpo, cuando la misma Iglesia nos promete a todos, después del Juicio Final, la casi inimaginable —pero atractivísima— *resurrección de la carne*, día en que todos los benditos nos convertiríamos, por así decir, en ángeles, cuerpos gloriosos, seres célicos pero carnales? ¿Por qué esa obsesión papista en huir del cuerpo?

Nuestra idea actual de los ángeles —incluso de los custodios— procede, a través de la Biblia, del mundo zarathústrico, donde existen los *amesha spentas*, es decir, *inmortales salvadores*; pero nuestra palabra actual, *ángel* es griega, y significa simplemente *mensajero*. El ángel es intermediario entre un Dios absoluto y terrible y nuestra bastarda pequeñez humana. Sin embargo la imagen de los ángeles —la imagen básica— es pagana. Un joven con alas (o una joven con alas) en la iconografía clásica eran las Victorias, seres simbólicos, emblemáticos, que coronaban de laurel a los

vencedores. Los primitivos cristianos romanos esculpieron *Victorias* en los sarcófagos de sus muertos: eran ángeles que los coronaban —a ellos que habían vencido, mártires quizá— del modo mismo que las Victorias. O sea, los ángeles primeros (las primeras imágenes de los ángeles) eran las de unos seres femeninos, juveniles, levemente androginizados.

Los bizantinos —a los que tan anchamente hemos olvidado— plantearon en sus polémicas un tema doblemente divino: el sexo de los ángeles. Típica formulación de lo baladí, y al tiempo, de lo maravilloso. ¿A qué sexo pertenecen los ángeles? La tropa angélica en Duccio y a veces en el Greco es claramente femenina. Pero más frecuentemente (y no suele haber tanta diferencia) los ángeles son adolescentes masculinos. Además entre la jerarquía (estudiada por el pseudo-Dionisio en el tratado *Las jerarquías celestiales*) están los arcángeles, cuyos nombres —Gabriel, Miguel, Rafael— son hoy nítidamente masculinos. La Iglesia y la ortodoxia han querido ver en los ángeles, simplemente, seres intermediarios con Dios. Pero los humanos y muchos cristianos —muchísimos cristianos— harto más platónicos, hemos visto en los ángeles la mas nítida materia (volcada al espíritu) de la idealidad. ¿Qué sexo tienen los ángeles? Respondamos serenamente: el sexo del deseo. O aún mejor: el sexo del deseo más sublime. Aunque en algún caso (por ejemplo en *La Anunciación* del Greco, anterior a 1570) el ángel puede identificarse mejor con una muchacha, normalmente el ángel, ya digo, es un joven o un adolescente, masculino, pero con algo femíneo, con una belleza andrógina o efébrica que propende al idealismo: al atractivo de lo imposible, de lo casi imposible. Casi todos los pintores han trazado ángeles, pero pocos han buscado tan afanosamente *lo angélico*, como el maestro Leonardo da Vinci. Sus rostros angélicos son proverbiales, pero ninguno tan sublime —tan ideal— como el ángel de cualquiera de las dos versiones de *La Virgen de las rocas* (1482-1508). ¿Es un chico o una chica ese rostro delicado, imberbe, nacarado hasta la perfección de lo sin palabras? Es el arquetipo de lo Bello y Sublime, que a juzgar por esta imagen se corresponde con un ser sin edad (pero adolescente o joven) sin sexo (pero con una mezcla sutil de lo masculino y lo femenino) y liviano, elegante, grácil, largo, delicadamente sugerido... El ángel es el cuerpo de la pureza que nuestros sueños besan y cantan.

Rafael Alberti en su famoso libro *Sobre los ángeles* (1928) encarna sus estados de ánimo turbios, turbulentos, desordenados (estamos en pleno surrealismo) en ángeles. C.M. Bowra dijo del libro: *Los ángeles de Alberti son potencias del espíritu en todos sus ámbitos (...) Símbolos o potencias fuera del control del hombre. ¡Nostalgia de los arcángeles!*, clama en uno de los primeros poemas. Angeles que se materializan mal, que viven en la

zozobra. Uno mismo que ha perdido (o no siente) la excelsa condición antigua. Sin embargo, acaso el poeta angélico, por excelencia, siga siendo Rainer María Rilke, quien en la primera de sus *Elegías de Duino* (1922) comenzaba el himno de esta rotunda manera:

*¿Quién, si gritara yo, me oiría entre los coros
de los ángeles? y suponiendo que me tomara
uno de repente hacia su corazón, me fundiría con su
más potente existir. Pues lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos,
y si lo admiramos tanto, es porque, sereno, desdén
destrozarnos. Todo ángel es terrible.*

(Trad. de José María Valverde)

Conozco pocos textos sagrados tan clarividentes sobre el tema. Un ángel es la perfección, y la perfección no nos pertenece. Y si metafísicamente la tocásemos, moriríamos. Pero incluso ante los más bajos peldaños de la Belleza, su serenidad, su aura inviolable, sus líneas de allendidad, su ensalmo, nos deja apartados y lastimeros. ¿Quién no sintió que la Belleza le rechaza en su implacabilidad, en su puro ser, en su altiva impecabilidad?

Bajemos de Rilke a algún ejemplo cercano. Podríamos pensar en algún (o alguna) *top-model* de fama: líneas regulares, cuerpos armónicos, piernas largas, sublimes. Fotos de Bruce Weber o de Davin Factor. Chicas en la línea de Claudia Schiffer, chicos como Marcus Schenkenberg. Cruces perfectos de meridianos y paralelos. Pensemos en Brad Pitt, su imagen en dos cercanas películas típicamente hollywoodenses, pero con un sustrato transgresor o anarquista: *Entrevista con el vampiro* y *Leyendas de pasión*. Un chico con el cabello largo, con una hermosura que no marca virilidad ni la rechaza. La fascinación de alguien cuya perfección se acerca al frío, al mármol (los o las *top-models*) o la belleza atravesada de misterio, salvaje, pura, dispuesta a saltar la frontera del sexo, pero casi también la de la vida, pues el vampiro y el salvaje son hermosos y llevan —indican— un mas allá... El atractivo que acaso nada dice, pero que no podemos dejar de sentir, como un sortilegio.

¿Es masculino el ángel o el arcángel? Aparentemente un masculino delicadamente femineizado. Guido Reni (1575-1642), uno de los excelentes pintores del manierismo —muy bien representado en el Prado madrileño— fue es un estupendo pintor de ángeles. Algunos meramente decorativos (ángeles adorno) como el que toca la cítara en los frescos del palacio del Quirinal en Roma: un aura desordena el cabello bruno y el ángel adolescente mira hacia la serena felicidad del limbo... Muchos ángeles. Pero ninguno tan resplandeciente como un *San Miguel Arcángel*, que está en la romana Iglesia de los Capuchinos. San Miguel es el ángel guerrero, y le

caracteriza tener una espada en la mano. Generalmente, también, llevar una coraza de centurión romano. Así esta en el bellissimo lienzo de Reni: un adolescente rubio (melena al viento) muestra un torso casi hercúleo, acorazado. Un manto rojo flamea entre las alas, y las glabras —longíneas— piernas desnudas pisan la cabeza de un horrendo (y adulto) ángel caído o rebelde, entre cadenas y llamas. Como el arcángel debe ser fuerte (es un guerrero) tiene cuerpo de atleta, pero como es ángel debe tener y tiene ese rostro bello, imberbe y adolescente. Y, según hemos referido, el juego esta claro: el enemigo es adulto, medio calvo, barbado, musculoso como un esclavo burdo. Pero ¿puede haber ángeles sin alas, ápteros? *El Bautista en el desierto* del propio Reni, que está en la Dulwich College Gallery, ¿no es otro ángel? ¿O el Hipómenes, blanco, delicado y largo, que gana protagonismo en el lienzo de Capodimonte —también en el Prado— *Atalanta e Hipómenes*, donde la túnica es alada, como las alas que no existen, y la belleza juvenil, marfileña, triunfa sobre el fondo oscuro? ¿Qué quiere decir esa belleza, el cuerpo tenso, terso, recio; el rostro delicado, moceril, en el borde de un éxtasis que atraviesan la indiferencia y el erotismo? El Bautista mentado es un chico de la calle —larga melena castaña— pero de una sublimidad arquetípica. No, no soslayemos la extrañeza que avanza. ¿Pintó ángeles Pasolini, aficionado a barrios bajos? ¿Retrató ángeles Caravaggio, un Pasolini del XVII? Parémonos, antes, en otro cuadro —muy poco conocido— de Guido Reni: *Victoria del amor sacro sobre el Amor profano*. Es de principios del XVII, y muestra a dos ángeles totalmente distintos: el de la derecha es un niño gordo, rubio, y con una venda cubriéndole los ojos. El de la izquierda (más en primer plano) es un adolescente alado, arrodillado y moreno, que parece estar recogiendo u ocultando un carcaj. El cuerpo es joven y —como es habitual— delicada la belleza refinada del rostro. Quizá no todos descubran hoy lo que para los hombres medianamente cultos de la época resultaría meridiano. Por estar vendado y usar flechas, el ángel gordezuelo y menor es el *Amor carnal o profano* (el amor es ciego) en tanto que el adolescente —quizá mas carnal, para el gusto general del Occidente— es el *Amor Sacro*, el amor intelectual. Suave finta —curioso deslíz, diríamos— de Reni. ¿Es más profano, mas pecaminoso el niño que el adolescente? Corrimientos semánticos de los símbolos...

En su novela de 1968 *Teorema* (que llevó al cine ese mismo año, con un joven y atrayente Terence Stamp, hoy vuelto travestí y loca en *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*) Pasolini describió la llegada de un ángel sin alas al mundo de una familia moderna. Los *Ragazzi di vita*, ciertamente, juegan un papel angélico (en *dirty chic*) y desde luego el maestro Caravaggio —uno de los grandes revolucionarios de la pintura— pintó ángeles callejeros: en su *Narciso*, en sus *Bautistas* (de piernas prodigiosas) en el

muchacho ensabanado de su *San Mateo y el ángel*, también sin alas. En el *Muchacho con cesto de fruta...* Es decir —sostengamos el estupor— que hay ángeles niños y ángeles pandilleros, de rodillas heridas como el alumno Dargelos de Cocteau, rockerillos de macrociudades... ¿Ángeles soturnos y soterraños? Es bien sabido, desde el relato bíblico, que algunos ángeles se rebelaron contra Dios, y fueron castigados. Entre ellos estaba Satán, Luzbel, el más hermoso de los ángeles... Los diablos han solido tener (basta recordar al Bosco) una iconografía horrorosa. Pero los ángeles caídos o rebeldes eran ángeles bellos y el romanticismo reclamó y defendió esa *belleza del mal* que habría de oponerse a un Bien (el de la sociedad dominante, el del Poder establecido) que había destruido el mundo. Contemporáneamente, pues, los ángeles caídos (los chicos callejeros, los rebeldes sin causa, los perdedores amigos de la destrucción y del abismo, como el joven actor suicida River Phoenix) son los ángeles más atrayentes: los ángeles que corresponden a nuestra sed de morbo (de liberación) y a nuestra oscura atracción por una sociedad otra, distinta, diferente. El ángel satánico y hermoso —maquillado— del espectáculo *Flowers* de Lindsay Kemp (basado en *Notre Dame des Fleurs* de Jean Genet, y que vi en Madrid en enero o febrero de 1978) me proporcionó este poema de deslumbramiento y oscuridad angélicos:

BEAU SATAN

¿Qué palabra agregar, más allá de «inocencia»?
Si le miras los ojos es dulzura estancada.
¿Quién entonces atreve «esplendor de la sangre»?
Mas si guarda un puñal y los labios son blandos...
Si te acercas y tocas un calor de veranos
—muslos leves de agua y cinturas de fuego—
¿por qué la tierra arañas, y quién «mal» o «blasfemia»?
Es deseo o candor de cisne simbolista,
color de trigo rubio crecido entre columnas.
La más dulce saliva prende un lazo de muerte
el terso cuerpo tibio, la seducción suicida...
Desciende la escalera oscura de una Academia pobre,
y entre fragor de juveniles ruidos y afásicos
fantasmas...: Su mirada. «Crimen», la palabra perfecta.

Un ángel es inocente, sí, o parece inocente. Pero evoca - o provoca- en muchas zonas oscuras de nuestro psique. La belleza fría se vuelve fuego. La seducción enciende una mecha, y un ángel —que retorna en nosotros el morbo de la malignidad o de la transgresión— siempre tiene una espada en la mano: porque, o nos arroja del Paraíso o nos mata. Nos deja desdichadamente fuera de su esplendor: los ángeles buenos también son malos. Y los perversos también son buenos. Un ángel —y vemos al ángel

mucha veces— siempre nos deja en la perplejidad de un misterio. El ángel enciende —en su purísima luz— pasiones de tinieblas.

Es curioso que la iconografía clásica (poco conocida) de Eros sea triple: la belleza juvenil masculina —esculpida por Scopas— se representó en Eros, Himeros y Pothos. Eros se define como el amor activo. El segundo como el irresistible anhelo hacia la personalidad amable, ofrecida ante los ojos. Y el tercero, como el deseo conmovido hacia un destinatario amoroso remoto o inalcanzable. Pothos es (iconográficamente) el mas lánguido de los tres muchachos. ¿Responderá esta triada —en el poderoso subconsciente colectivo— a la de los referidos arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel? ¿O mudando a Gabriel por un Uriel mas femineizado? Πόθος —en griego— significa primordialmente: deseo, ansia, anhelo, nostalgia. El ángel —evidentemente— lo aúna todo. ¿No podríamos ver en el famoso *Hermes* praxiteliano en Olimpia (con la famosa curva de la cadera) una imagen camuflada de Pothos? Presenta amor, lo siente corporalmente (visualmente) y ofrece lejanía. ¿Hasta dónde alcanza la belleza del deseo? Praxíteles trazó un colosal ángel dulce. Miguel Angel —en el *David*, otra enorme estatua— un ángel belicoso, duro. Pero la allendidad, la lejanía son idénticas. El ángel nos recuerda (y nos enseña) que el mundo esta mal hecho.

Malcolm de James Purdy y *Sergio* de Manuel Mujica Láinez son dos novelas sobre ángeles. Muchachos de insuperables candidez y belleza. Perseguidos, agasajados, deseados, mimados. Todo en su derredor se vuelve laberinto, lucha. Ser ángel —en el mundo— parece sumamente incómodo. Claro que hay ángeles más perversos —o más directos, si la inocencia es perversión— o más atrevidos. Los ángeles cándidos son esos guapos que lo ignoran. Los ángeles perversos son los chicos malos, los moteros, los rockeros de lujo y mugre. La belleza agresiva y dulce. El mal (si hablamos de ángeles) es sólo una incitación, un decir *no* a la sociedad normativa, el apetito de nuestra libido o de nuestro fondo (a menudo lo negamos), la necesidad de recorrer el lado del jardín que nos prohibieron. No hablamos, naturalmente, de mal absoluto o de mal metafísico. Hablamos de un bien al que los padres —los santos padres— llaman *mal*. Los romances angélicos del *Romancero gitano* (1927) de Lorca hablan de todo esto. *San Miguel lleno de encajes/ en la alcoba de su torre,/ enseña sus bellos muslos/ ceñidos por los faroles. (Un bello niño de junco,/ anchos hombros, fino talle/piel de nocturna manzana,/ boca triste y ojos grandes,/ nervio de plata caliente,/ ronda la desierta calle.)* ¿*Piel de nocturna manzana* —me pregunto— no será algo similar al célebre *cabello de ángel*, fórmula que citó y fascinó a Verlaine, en español? Casi todos los anuncios —de moda, de dietética, de discotecas modernas— piden el favor del ángel. Una nueva discoteca de Madrid invitaba ayer (marzo, 1995) a un pase de modas de

Gianni Versace. La invitación es una foto de tres adolescentes junto a una elegante chimenea de mármol de casa señorial. Sobre la chimenea misma está sentada una muchacha delgada y sofisticada, claramente mujer. A sus pies —sobre la alfombra— reposa un muchacho muy angélico, bello, pero rotundo de formas masculinas. Mas a la derecha, con chistera, casi de perfil el rostro, media melena, pecho desnudo y pantalones rosados, se sienta un chico con una vela en la mano. Por la pose, los muslos evocan femineidad, el pecho es moceril, delicado, la cara, con pelo largo, no tiene sexo, es absolutamente inidentificable... Son —los tres— pero más este último, el perfecto icono del culto angélico contemporáneo: moda, estética, belleza... ¿Qué hacemos quienes no somos ángeles, o sólo nuestro corazón lo proclama?

El culto a los arcángeles es el culto a Eros, a su triple imagen. Pero sabemos que este culto angélico se *degrada* —digámoslo así— en angelotes, niños rellenitos, sonrosados— *putti*, —se dice en italiano— que no parecen constatar otra cosa que un adorno; igual que el culto a Eros se degrada en Cupidos, niñotes con la aljaba y el arco, amorcillos, *amoretti*, personajes un poco oprobiosos de barroco y rococó... El angelote o el amorcillo no son una sublimación absoluta y descarada de la más terrible pederastia —creo que no— son simplemente lazos, florituras. Pues la belleza, cuando pierde sentido, se convierte en pompón, en adorno. Los ángeles dieciochescos (que amaba Gregorio Prieto) llenos de plumas y de enaguas, son un tránsito decorativo entre el adolescente mago y el niño engalanador. Quizá sofistican el cielo para las mentes frívolas...

Es importante decirlo, contestarlo. ¿Atrae sexualmente el ángel? ¿Apetece su carne, teóricamente floral y pura? Un ángel debe producir el estupor sensorial de la virginidad. El ángel lleva al amor udrí de los árabes refinados de Bagdad. Desearíamos la máxima sensorialidad, el máximo placer, alejando la palabra *lujuria*. Pero sin deseo no hay ángel. El ángel es codiciable, adorable, pero invita a la prosternación, mejor que al amor. Se nos dijo que hay ángeles de la guarda, pero ¿habrá ángeles de compañía? Los prerrafaelistas, los simbolistas, los decadentes fueron grandes adoradores de ángeles. Formas efébicas en que la belleza exaspera, glacializa y turba. Veamos una rara y exquisita acuarela de Gustave Moreau (1826-1898) *Poeta muerto llevado por un centauro*. El poeta es adolescente, andrógino, de largo pelo largo, corona de lauro y enjoyada lira. Un órfico muchacho desmayado, al que lleva un centauro, de torso viril, rudo y barba de sabio. El fuerte centauro agacha respetuoso la cabeza. Digámoslo enseguida: el poeta es el ángel. El centauro somos nosotros. Siempre queremos tocar al ángel o al menos transportarlo, llevarlo, el gozo de la *foría* (véase la espléndida novela de Michel Tournier, *El rey de los alisos*). Queremos tener

ángeles, amar ángeles, ver ángeles, tocar ángeles: espiritualizar la carne, no abolirla. ¿No es otro ángel San Sebastián, joven en las pinturas, Adonis y mártir? La mitología clásica se atrevió a raptar a Ganímedes —otro arquetipo angélico— ¿Por qué no nos hemos atrevido nosotros —o si lo hemos hecho— a raptar al ángel? Los ángeles han llenado (y llenan) la cultura de Occidente. Hasta los espantosos nazis sacralizan como ángeles a sus héroes arios. El ángel —en realidad— siempre es candoroso y turbio, siempre benigno y turbador: sea en las muchachas de Leonor Fini, o en la desbandada angélica de Ginés Liébana, uno de los grandes angelólogos de nuestra pintura moderna. ¡Angelesas de Fini —terribles, dulces— ángeles de Liébana —delicados, trascendentes— a vosotros debiéramos dedicar el título de un raro librito de Eugenio D'Ors (de 1940, pero menos fascinador que su título) *Oraciones para el creyente en los ángeles*!

En Estados Unidos (lo he contado en un artículo) hacen furor ahora los libros sobre ángeles y sobre gatos. Nada raro. El amor a los gatos y a los ángeles (como en Baudelaire) supone siempre un apetito espiritual extremo. Angeles y gatos nos ponen en contacto con la belleza y con el misterio. Hablan de respeto y de elegancia, de deseos ocultos, ardores y sublimidad. Gatos y ángeles son culto de artistas, culto de hiperestésicos. Deseo de estar en el mundo, más allá del mundo. De la vida, más allá de la vida.

Bueno será —visto este océano de signos y de necesidades— terminar rezando. Pero nosotros no somos ni católicos ni paganos, somos alucinados por la resbaladiza belleza, convertida en símbolo.

No hemos sido capaces de soportar la realidad. No podemos. Queremos perdurar y queremos la muerte. Miramos el brillo de las criaturas en el cenit de la gracia, y la inmortalidad se vuelve muerte y sueño palpables. Los seres vírgenes en las playas del verano, los seres del amor en los balcones de enfrente, los seres de la dicha en los anuncios, los labios que boicotean la tortura de la carne, las piernas y el pelo cuya longitud es una celebración completa, nos exigen la máxima tensión, la espiritualidad más refinada —Todo nos dice que existe el milagro, pero que el milagro es caedizo—. La belleza existe, pero es huyente. ¿Dónde se detienen la belleza y el tiempo? Que el ángel, pues, nos mire y nos tienta. Que no nos olvide el ángel. Como nosotros, los ángeles son hermosos y condenados. En su fungible eternidad ignoran su condena. Que nos bese un ángel. Que el ángel nos recuerde lo imposible y que nos diga también (con su espíritu/cuerpo) que la imposibilidad, la perfección, la música celeste son posibles. Vemos lo imposible. Ahora lo pedimos. Que así sea.

Luis Antonio de Villena

Sobre el blasfemo

I.

Vivo en Roma, detrás del Campo dei Fiori. Esto significa que casi todos los días tengo el privilegio de pasear, alegremente, por el lugar donde, hace cuatrocientos años, Giordano Bruno fue quemado por la Inquisición. En el punto donde se alzó la hoguera, se encuentra hoy un solemne monumento de bronce, hecho en 1887 por Ettore Ferrari. Como la personificación del río Nilo en la cercana plaza Navona (la única estatua fluvial que Bernini representó con la cabeza escondida), el rostro del dominico no se muestra abiertamente. Sus ojos permanecen en la sombra, cubiertos por la capucha. Por el contrario, sobre el ancho zócalo de mármol, sobresalen bellamente los retratos de ocho héroes de la libertad de pensamiento, a saber: Giulio Cesare Vanini, Aonio Paleario, Miguel Servet, Johann Wycliff, Johann Huss, Petrus Ramus, Tommaso Campanella y Paolo Sarpi.

Sería inútil buscar sus nombres en las guías turísticas. Todo lo que descubrí en relación con ellos proviene de un álbum de historietas, italiano pero con título francés: *Martin Mystère*. En el número 136 de la colección, fechado en julio de 1993 y dedicado al *Teatro de la memoria*, el protagonista epónimo se precipita sobre Roma tras las huellas de un inestimable tesoro desaparecido, que perteneció a Giordano Bruno. Hay que reconocer que la aventura tiene un desenlace realmente sorprendente. Martin Mystère y su asistente encontrarán, en sus actualizadas *Caves du Vatican*, no aquel Teatro del Mundo proyectado por Giulio Camillo, no aquella máquina de la memoria tan hondamente estudiada por Paolo Rossi o Frances Yates, sino algo completamente inesperado: un modelo de prototelevisión. Es como decir que el crimen del filósofo habría sido el de someter la

voluntad ajena por medio de un aparato dotado de peligrosos poderes mágicos. No esta nada mal por tratarse de una historieta.

Pero es fácil comprender qué zozobra me asaltó cuando, terminada la lectura, recordé que el Campo dei Fiori desemboca en un espacio abierto llamado Plaza del Culebrón. Y debo reconocer que resulto duro aceptar semejante y terrible vecindad, que oculta no sé qué secreta advertencia.

II.

Estas breves consideraciones vienen a propósito de la reciente publicación, por la Secretaría de Estado del Vaticano, de un documento enviado a 141 cardenales por el Jubileo del Dos Mil. Los purpurados, provenientes de todos los países del mundo, lo discutieron en una asamblea general fijada para el 9 y el 10 de mayo de 1994, apenas dos días después de la clausura del Congreso Internacional *L'Europe: et si on recommençait par la culture?* organizado por la Sept/Arte en el auditorio de la Sorbona. Así, mientras en París se discutía sobre la intolerancia religiosa en una serie de mesas redondas dedicadas al caso Rushdie y a la persecución de los intelectuales argelinos, en Roma se volvían a plantear cuestiones análogas, pero de secular antigüedad.

La novedad del documento reside en el hecho de que, por primera vez, la Iglesia parece decidida a reconocer las culpas propias, sea en relación a los pueblos evangelizados por la violencia, sea respecto a los herejes. Tal autocrítica, tal *mea culpa* tan explícito, quizá no se había visto en toda su historia. Para encontrar algo parecido habría que remontarse al papa holandés Adriano VI, el cual, intentando evitar el cisma luterano, admitió por escrito las degeneraciones de la Santa Romana Iglesia. En cualquier caso, el actual *memorandum* (anónimo pero publicado con la aprobación papal) llega ciertamente mucho más allá, hasta afirmar: «¿Cómo callar ante tantas formas de violencia perpetradas en nombre de la fe? Guerras de religión, tribunales de la Inquisición y otras formas de violar los derechos de las personas». Sigue el texto: «Es significativo que unos métodos coercitivos, lesivos de los derechos humanos, hayan sido aplicados después por ideologías totalitarias del siglo XX y todavía se empleen por los fundamentalistas islámicos».

A pesar de las críticas surgidas de los medios más tradicionalistas, tal toma de posición fue recibida con gran interés. Pero entonces, integrismo por integrismo, ¿cuánto tiempo deberá esperar Rushdie para ser rehabilitado como Giordano Bruno? ¿Podrá serlo en vida?

III.

El rostro del filósofo, como se ha dicho, no es mostrado abiertamente y sus ojos permanecen en la sombra, cubiertos por la capucha. El detalle, en apariencia insignificante, fue notado y comentado por un ilustre estudioso. En una conferencia dictada en Nápoles el 8 de mayo de 1986, Luigi Firpo habla del monumento del Campo dei Fiori con palabras de pleno y abierto elogio: «El escultor Ferrari construyó una estatua de gran sugestión: con genial invención representó a Bruno con la capucha dominica caída sobre los ojos, proyectando su sombra sobre el rostro (porque Bruno, siendo pobre, no podía pagar a un pintor para que lo retratase, por lo cual carecemos de retratos suyos). Entonces: esta sombra que cae sobre su cara es, en parte, la sombra de la muerte y, en parte la incerteza de su semblante real; pero conocemos de sobra el rostro de su alma, de su espíritu, que permanece como un gran ejemplo de coherencia»¹.

En su introducción al riquísimo volumen *Il processo di Giordano Bruno*, Diego Quagliani ha puesto en relación este hecho con el emblema *Umbra profunda sumus*, que el pensador de Nola puso como epígrafe en el *De umbris idearum*. Fue precisamente recurriendo a esta enseña, agrega Quagliani, que Firpo quiso terminar otra intervención suya: «Bruno había dicho de sí mismo (...) que era una sombra profunda y que no se atormentaran los incultos, pues una empresa tan ardua requiere gente docta»². Que se trataba de una conclusión particularmente cara al historiador, lo demuestra la analogía con la del mismo *Processo di Giordano Bruno*, donde se lee: «Giordano y sus jueces permanecen como personificaciones de dos mundos antitéticos, radicalmente inconciliables hoy como entonces. A los hombres de una y otra formación sólo se les puede pedir que las rientes contumelias de los oidores, su desaforado celo, no turben el debate que continúa hoy, tras la sentencia y la hoguera, allí donde la autoridad y la libertad se contraponen, en perenne dialéctica, en la historia del hombre» (página 115).

Tanta severidad contra incultos y oidores podría, con razón, asustar al lector no especializado. Pero nada sería tan erróneo como arrumbar el asunto en el gueto de la erudición... Al contrario, el rigor de sus páginas no hace más que acentuar el dramático movimiento narrativo del asunto. El libro se compone de dos partes. La primera propone la reimpresión (revista por el autor poco antes de su desaparición) del ensayo que había visto la luz entre 1948 y 1949 en las páginas de la *Rivista storica italiana*. La segunda, en cambio, ofrece una nueva e integral presentación de los documentos de archivo. Como ha observado el editor de la obra, los textos

¹ L. Firpo: *Il processo di Giordano Bruno*, a cura di D. Quagliani, Salerno Editrice, Roma, 1993, p. XIX.

² L. Firpo: «Giordano Bruno (1548-1600)», en *Ritratti di antenati*, Einaudi, Torino, 1989, p. 124.

reunidos son, por fin, el fruto de cuarenta años de trabajo: investigación, reunión, transcripción, edición, constitución de onomástico y aparato crítico, pero también una puntual redefinición de la cronología del proceso, todo resuelto y diluido en una prosa en la cual parecen alimentarse recíprocamente la lección metodológica y la nitidez expositiva.

Y he aquí los últimos capítulos de la causa. El 8 de febrero de 1600, tras siete años continuados de detención, Bruno sale del palacio del Santo Oficio para escuchar, junto a la plaza Navona, la sentencia final. La pena capital será cumplida nueve días más tarde, pero entre tanto fue decretado que sus escritos «sean públicamente destruidos y quemados en la plaza de San Pedro, delante de las escaleras» (p. 343). La obra, entonces, precederá a su autor.

IV.

Así como la palabra *liber*, en latín, significa, a la vez, *libro* y *corteza*, su equivalente alemán *Buch* resulta idéntico al sustantivo que designa al haya. Tales etimologías podrían entreabrir quizá qué decursos interpretativos, si no resultaran totalmente infundadas. Bien vista, de hecho, tal hipótesis muestra solamente qué grado de vitalidad tenía en quien la elaboró, el sentido casi táctil de los grafismos y caracteres tallados en madera. Ambas aproximaciones expresan, entonces, el deseo de encontrar un nexo entre la escritura y su soporte material, entre la letra y la fibra que la lleva.

De esta simple constatación surge un par de bellos textos editados por Melangolo. Aunque muy distintos por extensión, ámbito y destinatarios, los dos volúmenes aparecen reunidos por la misma pasión hacia el libro como objeto. En el primero, *Lengua, texto, enigma*, Paul Zumthor, medievalista notorio por sus investigaciones sobre la relación entre la lírica y la oralidad, se detiene sobre los juegos de palabras, los paragramas, la poesía figurada, las ambigüedades retóricas, el nacimiento de la autobiografía y la construcción del relato. En el comienzo de su itinerario, el capítulo «Genealogía del libro» ilustra, al contrario, la red de vínculos entre la escritura y el reino vegetal, antes señalada.

«Boves se pareba...» ¿Quién no recuerda esta adivinanza con la cual se abre la historia de las literaturas modernas? Aparece escrita en el margen de un libro de oraciones copiado en Verona en torno al año 800, y dice: «Ataba sus bueyes/ trabajaba una tierra blanca/ empujando el arado blanco/ sembraba una semilla negra». Respuesta: los dedos, el pergamino, la pluma y la tinta o, según comenta Zumthor, el hombre al asalto del mundo que le ha sido dado.

Es extraño, sigue observando el autor, que la más antigua composición escrita que se conserva en lengua romance, sea un enigma, cuyo objeto es la misma escritura de quien lo anotó. Esto se explica, no obstante, si se piensa en la crisis que atravesaba la sociedad occidental. De hecho, a partir del siglo V, la supervivencia del espíritu se identificó con el libro, o sea con el único instrumento capaz de asegurar la permanencia de una fe y un pensamiento: «Se trataba de salvarse de un naufragio: Alarico había incendiado Roma; Teodorico, encarcelado a Boecio, Justiniano, cerrado la escuela de Atenas, Omar, destruido la biblioteca de Alejandría. Al mismo tiempo que se volvía escaso, el libro se cargaba de significados más vitales»³.

Cerremos el libro de Zumthor con esta cita. Si nos detenemos aquí es porque el texto de Löwenthal parece continuarlo. Originalmente denominado *Calibans Erbe* (*La herencia de Calibán*), su disquisición, traducida al italiano como *Il rogo dei libri* (*La hoguera de los libros*), fue leída en el cincuentenario de la quema de libros cumplida en Alemania en 1933. Vinculándolos con análogos desastres realizados por los alemanes un siglo antes, el estudioso se estrella contra los exponentes de la historiografía revisionista, o sea contra aquellos que han buscado, y buscan todavía, remover o minimizar los horrores del nacionalsocialismo.

Como nos lo recuerda el filme de Peter Greenaway *Prospero's book*, Calibán es el esclavo obtuso y malvado que intenta asesinar al humanista Próspero, incitando a sus cómplices a quemar la biblioteca de la víctima. Y bien, el trágico calendario estilizado por sus sucesores resulta lleno de fechas, encaminadas a celebrar lo que el historiador Peter Brown ha denominado «la pornografía del poder». Desde la China hasta Europa, desde el mundo árabe a México, la destrucción del libro puede ser reconducida hacia tres exigencias perversas: la extinción de la historia (la llamada «digestión» del pasado), la acción histórica de los desvalijadores (por el exterminio físico de los portadores del contagio intelectual) y la liquidación del sujeto (hasta su total atomización). «Extinción de la memoria, extinción de lo específico, declaración de guerra al individuo, recaída de la continuidad histórica dotada de sentido en la nada, en el caso, en suma: transformación del espacio histórico en naturaleza bruta»⁴. La mágica orgía de destrucción del Otro, su *damnatio memoriae*, da vueltas en torno al libro.

(Una intención análoga, pero con fines muy distintos y otras implicaciones, resonará en la exclamación del Fausto de Marlowe dirigida a Mefistófeles, amenazándole inútilmente antes de desaparecer: «Quemaré mis libros». Ha comentado al respecto Michel Leiris en su *Langage tangage*: «Quemaré mis libros. Es el último cartucho, el último recurso, el último escupitajo. Quemar con las propias manos todo lo que ha adorado. Abdi-

³ P. Zumthor: *Lingua, testo, enigma*, traducción de M. Ugolini, Melangolo, Genova, 1992, pp. 36/7.

⁴ Leo Löwenthal: *Il rogo dei libri*, trad. de M. Boffito, Melangolo, Genova, 1992, pp. 363 y 39.

cación total. Terror tan loco que, de un solo golpe, traiciona todo cuanto había fundamentado su vida y, con el mismo golpe, lo envía a la nada, puesto que, para esquivar el infierno, no vacila en cortar la rama en la que estaba sentado, destruir por combustión lo que era su razón de ser»⁵. La hoguera voluntaria de las obras como extremo auto-da-fe, o sea justamente lo opuesto de Giordano Bruno).

Ciertamente, existen también otras formas de destrucción, formas, por así decirlo, positivas. Se encuentra un ejemplo en la novela de Víctor Hugo *El noventa y tres*, donde tres niños encerrados en una biblioteca destrozan los preciosos ejemplares abandonados entre sus manos de «ángeles rapaces». La gravedad del gesto induce al escritor a hablar de exterminio: «Un majestuoso volumen que pierde su dignidad tiene algo de trágico»⁶. En todo caso, como ha notado el crítico Víctor Brombert, en estas páginas tiene lugar el descubrimiento de que la verdadera esencia del libro trasciende a su materialidad. «Mariposas» grita la pequeña Georgette cuando los papeles arrancados ondean en el viento. Para continuar existiendo, parece afirmar Hugo, el libro necesita desaparecer, diseminarse. Es justamente éste el sentido de la frase que cierra el episodio: «La masacre acabó desvaneciéndose en lo azul».

Destrucciones fecundas, entonces. Sin embargo, siempre queda alguna duda al respecto, si se piensa que el joven Stalin, seminarista en Tbilisi, fue castigado con una larga reclusión en su celda, precisamente al ser sorprendido leyendo esta novela.

Si el monumento al filósofo en Campo dei Fiori es un bronce ennegrecido y macizo, tanta oscura y tremenda pesadez hace volver a la mente, por contraste, una página que el escritor francés Victor Segalen compuso sobre el Oriente. En ella se lee: «Aquí el monumento es efímero y ligero. Precario, colorido, bizarro, fugitivo y poco sólido... En compensación, no obstante, posee otra potente cualidad: es móvil, y su orden de pabellones, sus caballerizas de impetuosos techos, sus palios, sus ruedas de nubes y llamas... su escenografía, sus cotés, su estructura, están siempre dispuestos, perpetuamente dispuestos a la partida... son nómades»⁷.

La cita consiente establecer una analogía y formular un augurio. La analogía es aquella entre el destino de Rushdie y la forma del monumento oriental. A pesar de que en su aproximación se pierda toda la festiva solaridad de la primera imagen, haría falta intentar una relación entre la desaparición del escritor (ausencia, fuga, eclipse) y la construcción de un verdadero monumento, no a la memoria, sino al futuro. Una estela por venir, invisible.

Naturalmente, el deseo de todos es que el horror de la condena cese. No obstante ello, es necesario subrayar que nada podrá cambiar cuanto ya ha

⁵ Michel Leiris: *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Gallimard, París, 1985, pp. 73/4.

⁶ Victor Hugo: *Novantatré*, trad. de F. Saba Sardi, Mondadori, Milano, 1983, p. 254.

⁷ Victor Segalen: *Briques et tuiles*, Fata Morgana, Montpellier, 1975, pp. 31/2.

ocurrido. La muerte civil de Rushdie deberá, de hecho, permanecer ante nuestros ojos con la misma y negra brutalidad del bronce dedicado al nolano. No servirá ninguna estatua: será suficiente el sutil trayecto mental de un viaje, la línea secreta trazada sobre el mapa de la dignidad y el coraje, una estructura ligera que se mueve con el aliento, como un móvil de Calder. Nada más.

Resulta inútil negarlo: la retórica, o, por mejor decir, la prosopopeya, es paralela a ciertos discursos. Pero no hay nada que temer. De hecho, este segundo término (por otra parte, convertido en sinónimo del primero para designar todo tipo de énfasis) ¿no está acaso para indicar, a través de su etimología griega, el concepto mismo de personificación? «Figura gracias a la cual se hace hablar o actuar a una persona evocada, un ausente o un muerto»: ¿cómo no admitir en la historia de Rushdie una enésima encarnación, la más reciente y célebre, de la libertad de pensamiento?

Prosopopeya en el sentido literal de la palabra, entonces: de *prosôpon*, «persona», o sea transformación trágica de lo abstracto en concreto, metamorfosis irreversible de una idea en experiencia. He aquí lo que nos enseña el sufrimiento del escritor inglés. Nuevo e inesperado Giordano Bruno de la era telemática, ha puesto en escena la lucha contra las verdades reveladas por una, o mejor dicho, *por la* religión, y haciéndola ha asumido, hasta el sacrificio de la vida privada, el rol crítico del intelectual. Como ha observado Wystan Hugues Auden en su *Secondary world*, existen cuatro tipos de hombres (en el mito, en la historia y en la literatura), de los cuales se puede decir que la muerte representa el elemento significativo de la vida: la víctima sacrificial, el héroe épico, el héroe trágico y el mártir. Este último corresponde a una víctima sacrificial «pero en su caso él elige ser inmolado»⁸.

Entonces, las sociedades civiles deberán luchar para que el martirio del escritor inglés no se consume, pero sin olvidar que, en cierto modo, ya se ha cumplido. No nos queda más que alimentar el culto, culto no tanto a Rushdie, sino a su gesto. Custodiemos una imagen mental, una de aquellas huellas mnemónicas indelebles con las cuales soñó el fraile dominico quemado por la Iglesia. Y que sea nuestro talismán.

⁸ W.H. Auden: *Secondary world*, Faber, London, 1968, p. 14.

Valerio Magrelli

(Traducción: Blas Matamoro)

Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR: **Félix Grande**
SUBDIRECTOR: **Blas Matamoro**
REDACTOR JEFE: **Juan Malpartida**

**Complete su colección monográfica
de *Cuadernos Hispanoamericanos***

Valle-Inclán **	Vicente Aleixandre ***
Rubén Darío **	Octavio Paz ***
«Azorín» **	César Vallejo ****
Menéndez Pidal ***	Juan Ramón Jiménez ***
Unamuno **	Ernesto Sábato ***
Pérez Galdós ***	Ortega y Gasset ***
Pío Baroja ***	Juan Rulfo ***
A. y M. Machado **	Pedro Laín Entralgo **
G. Miró y B. de Otero *	Ramón Carande *
Dámaso Alonso ***	José Antonio Maravall **
Francisco Ayala **	Rafael Alberti **
Luis Rosales **	Jorge Luis Borges ***

* 1 número 1.000 pts. ** 2 números 2.000 pts. *** 3 números 3.000 pts. **** 4 números 4.000 pts.

Pedidos y correspondencia: Administración de **Cuadernos Hispanoamericanos**
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

NOTAS



Director Literario
RUBEN DARIO
24, Boulevard des Capucines
4 Rue Herschel

Director Artistico
LEO MERELO

Administradores
ALFRED & ARMAND GUIDO
6, Cité Parada, 6
Telefono 300-20

PARIS Julio - 14 - 1911
A. V. Puyguyot ^{Barcelona}
mi distinguido y siempre recordado amigo.

No le escribí por.

disculpe colaboración, por no saber sus señas.

Todo lo que me envíe será aceptado, con
tal de que sea "ilustrable".

Etoy mismo hablaré en la Administración pa-
ra arreglar el asunto pago.

A Gabriel Alomar escribí a Palma, hace tiempo.
No debe haber recibido mi carta. Le pediré trabajo.

Púejole me consiga cuentos, o cosas "ilus-
trables", para magazine, de quienes V. juzgue
oportuno. Siento su viejo amigo.

Ruben Dario

Pompeu Gener y los escritores hispanoamericanos

Cuando el catalán Pompeu Gener (1848-1920) publicó en París en 1880 *La mort et le diable*, aun no había estallado en Hispanoamérica el movimiento renovador que conocemos como modernismo. Muchos de los jóvenes bohemios que más tarde protagonizarían este acontecimiento tampoco habían realizado el tan anhelado viaje a la capital francesa. Martí es una de las pocas excepciones, pues en 1879, después de entrevistarse con Cristino Martos, salió clandestinamente de España hacia Francia y permaneció en París cerca de un mes. José Asunción Silva llegó en 1884, Vargas Vila en 1890, Amado Nervo en 1900, Leopoldo Lugones en 1906. A Rubén Darío, que llegó en 1893, lo recibió el joven guatemalteco Enrique Gómez Carrillo ya instalado en el barrio latino.

Sin duda el positivismo que Gener había difundido y cuyo método puso en práctica en *La mort et le diable*, no le era ajeno a estos jóvenes que buscaban las sensaciones más complicadas, la belleza más exquisita, las gemas más raras y las mujeres más voluptuosas. Hasta cierto punto, huían de un medio ambiente vulgar, bárbaro e incapaz de comprenderlos. Su propuesta estética no sólo pretendía renovar las letras, sino que atacaba los valores burgueses que adornados con las ideas de orden y progreso, servían de argumento a la oligarquía criolla para justificar las desigualdades generadas por el capitalismo dependiente con el que se vinculaban al mundo moderno.

La muerte y el diablo es la obra más positivista que se conoce en la España de finales del XIX, y la más ambiciosa. Con ayuda del método científico, su autor analizaba el contenido ideológico de las distintas religiones en el mundo antiguo y en la Edad Media, hasta proclamar su inutilidad en la época positiva, es decir, la del pensamiento científico. Obviamente, sus juicios se apoyaban en factores como raza y medio ambiente.

Con estos elementos atacaba a la religión judeocristiana que en nombre de un dios severo, según él, imponía el triunfo de la muerte sobre la vida. La obra causó revuelo en la Iglesia, que se consideró insultada y reaccionó excomulgándolo. En Hispanoamérica, en cambio, el libro fue recibido con entusiasmo. De ello dan cuenta las cartas que Gener recibió de los amigos de la otra orilla¹, los cuales reconocen el efecto benéfico que les causó su lectura.

El positivismo había entrado en España a través de Francia y de las traducciones que allí se hacían de autores como Darwin —*El origen de las especies* se traduce en Francia en 1862—, Spencer y Mill. En diciembre de 1875 sale en Madrid el primer número de *La Revista Contemporánea*, que se convierte en el principal órgano de difusión de las ideas neokantianas y positivistas. En los Ateneos de Madrid y Barcelona, Gener y Estasén inauguran una serie de conferencias donde venden a la burguesía las ideas de estabilidad y progreso en que se apoya el positivismo, filosofía que se pondrá en práctica durante la Restauración monárquica².

En Hispanoamérica el positivismo había encajado al principio con las ideas de libertad y progreso que imperaban entre los liberales que querían acabar con las secuelas del colonialismo. Posteriormente, los sectores conservadores compaginaron sus principios con las ideas de orden y progreso. *La muerte y el diablo* es un libro optimista que marca la decadencia de una época en la historia de la humanidad y celebra el comienzo de la etapa positiva.

El argentino Arturo Capdevila afirma que Gener influyó saludablemente en Rubén Darío³. Lo cierto es que la amistad de estos dos personajes se evidencia tanto en su correspondencia como en sus escritos. En *España Contemporánea* Darío se refiere a Gener como «al gran Peyus», tal como le llamaban los amigos íntimos. Más tarde le abrió las páginas de la revista que dirigía en París, *Mundial Magazine*, donde se publica *El Capitán Proteo*, gesto que Peyus agradeció dedicándole el libro y situándolo entre la pléyade de sus *Supernationals*. Al enterarse de que Darío estaba al frente de *Mundial*, Gener le escribe una carta el 8 de junio de 1911, ofreciendo su colaboración: *Mi distinguido amigo: he sabido que V. dirige la magnífica revista titulada Mundial Magazine y recordando nuestra antigua amistad de París y de Madrid, me dirijo a V. para que me admita como colaborador en dicha revista ya que mi nombre no sólo es conocido en Europa, sino apreciado también en todas las Américas Latinas*⁴. Darío responde el 14 de junio, disculpándose: *Mi distinguido y siempre recordado amigo: no le escribí pidiéndole colaboración por no tener sus señas. Todo lo que me envíe será aceptado, con tal de que sea «ilustrable».*

¹ La correspondencia inédita de Gener que se conserva en el Archivo Histórico de Barcelona —a la que tuve acceso, gracias a una beca de la Caixa de Catalunya—, incluye cartas de Rubén Darío, Roberto Payró, Leopoldo Lugones, Federico Gamboa, Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez, Emilio Berisso y J.M. Vargas Vila.

² Diego Núñez en *La mentalidad positiva en España, desarrollo y crisis*, Madrid, Tucar Ediciones, 1975, analiza la recepción del método positivista entre la clase política española de finales de siglo XIX.

³ Capdevila, Arturo, Rubén Darío, «un bardo rei», Madrid, Espasa Calpe, 1946, pag. 22.

⁴ Ver Álvarez, Dictino, Cartas a Rubén Darío, Madrid, Taurus, 1963, p. 190.

Otro de los amigos y admiradores de Gener es el argentino Emilio Berisso⁵ (1878-1922) que en carta de octubre de 1917 le expresa su admiración, recordando que fue Darío quien le dió a conocer su obra: *De los escritores españoles es usted —Gener— uno de los más leídos aquí. No hay persona culta que no conozca sus obras: La muerte y el diablo, Herejías, Literaturas Malsanas y Amigos y maestros. Hace veinte años el gran Rubén Darío me recomendó su producción. El insigne poeta estimaba mucho a usted*⁶.

Cuando en 1899 Darío visitó Barcelona, Gener había publicado otros dos libros polémicos: *Herejías, cosas de España*, atacando la tradición hispánica y *Literaturas malsanas*, criticando el simbolismo, el impresionismo y el decadentismo, tendencias que a su juicio eran manifestaciones de una enfermedad que no contribuía a la exaltación vital en que se apoyaba su positivismo.

Pero esta crítica al simbolismo y al decadentismo que Darío se apropió para su arte no fue un obstáculo para que entre él y Gener se diera una afinidad intelectual. En cambio, en la crítica a los valores de la hispanidad, entendida como arraigo en la tradición y en la Iglesia, como resistencia al progreso, coincidían los dos, porque en Hispanoamérica estos valores encarnaban el sistema colonial y en Cataluña significaban opresión. Gener defendía la libertad en el arte, en la política y en la vida, pero matizada con una actitud aristocratizante. En política, Gener era contrario a la igualdad por ser, según él, un principio cristiano, idea que, como se sabe, Nietzsche desarrolla en su obra. Esto explica el entusiasmo de Gener por el filósofo y su particular interpretación del mismo⁷. Darío no sólo pone en práctica ese afán de libertad en el arte renovando el verso, sino que hace del arte una forma de vida y su vida tiene sin duda el mismo carácter aristocratizante de la de Gener.

La figura «dartañanesca»⁸ de este catalán excéntrico causó la admiración de muchos de los que lo conocieron, no sólo por su erudición y anticlericalismo, sino por su espíritu bohemio y fino humor. El *bon vivant* que se manifestaba en la vida social encajó pronto en ese ambiente. El cubano José de Armas (1866-1919) corresponsal en Madrid de *El Heraldo de Cuba* y *El Mundo*, autor, entre otros de un libro sobre *El Quijote*, le escribe una carta el 10 de diciembre de 1915, lamentándose de haber fracasado en las gestiones ante la editorial mencionada, para la edición de las obras completas de Gener, sin dejar de recordar cómo lo conoció: *Fue en 1884 cuando un hombre muy sabio, aunque desconocido y a quien yo quería como a un padre, (el Dr. Joaquín Lebrede), me recomendó la lectura de La mort et le diable. Lebrede, dice, era un médico muy conocido en Cuba, positivista convencido y discípulo de Littré. Del libro de Gener dice*

⁵ Berisso alcanzó cierta popularidad con su drama *Con las alas rotas*. Fue colaborador de *Nosotros*, revista literaria que dirigían Roberto Giusti y Alfredo Bianchi.

⁶ Darío es sin duda un importante difusor de la obra de Gener que debió conocer durante su estancia en Santiago de Chile, pues en 1889 se edita allí mismo un libro de Jorge Huneeus, *Estudios sobre España*, Santiago, Jover Editores, donde se menciona la importancia de *La muerte y el diablo* y se considera a su autor «el representante más glorioso» del progreso de la nuevas ideas en España.

⁷ Gener es uno de los más entusiastas difusores de Nietzsche. En las revistas *Joventut* y *l'Avenç* tradujo y comentó fragmentos de *Así habló Zaratustra*. Asimismo hizo una traducción y edición de *El Anticristo* y el *ascetismo cristiano*, Barcelona, Lezcano C^a Editores, s/f.

⁸ Ver Vargas Vila, *Diario secreto*, Edición de Consuelo Triviño, Bogotá, Arango Editores-El Ancora Editores, 1989.

Armas: *La obra hizo en mí una impresión profunda; me indujo a pensar seriamente, y por primera vez en asuntos trascendentales; me inspiró el deseo de leer otros libros de filosofía, y desde entonces, cuanto he visto publicado por usted lo he leído con interés vivísimo*⁹. La versión española de *La mort et le diable* se edita en 1880 y, como vemos en las declaraciones de Armas, éste ya lo había leído en 1884. De modo que es posible que la obra de Gener entrara en América a través de la isla. Leopoldo Lugones, que le escribe a Gener desde París, en 1911, también le expresa su admiración, después de leer el estudio sobre Miguel Servet, alabando su estilo *sintético y analítico; imparcial y entusiasta*. Del mismo modo, el mexicano Federico Gamboa (1864-1839)¹⁰, le escribe una carta elogiosa después de leer *Del presente, del pasado y del futuro*.

Pero quizás Vargas Vila (Bogotá, 1860 - Barcelona, 1933)¹¹ sea el que más estrechamente se relaciona con Gener. El hecho de que el colombiano fijara su residencia en Barcelona favorece sin duda el acercamiento. Gener es para el virulento panfletario colombiano el «sobrio alquimista del Diablo y la Muerte». Así le llama en una carta que le envía desde París en 1913, donde se disculpa por no haber podido conseguir que se editara *Literaturas Malsanas* en la editorial Ch. Bouret¹². Cita mal el título del primer libro de Gener, es cierto, pero en *Sombra de águilas* le rinde homenaje situándolo entre los seis pensadores europeos más importantes de finales del siglo XIX. Del mismo modo señala la influencia de Gener en Hispanoamérica: *Ningún otro escritor ha ejercido en América, la influencia que Pompeyo Gener, ha tenido sobre las almas pensadoras del continente*.¹³

Pese a considerarse anárquico y por consiguiente contrario a todo método, Vargas Vila alaba en Gener *su ciencia médica, su temperamento analítico*. Pero lo que más le entusiasma es *su estilo fuerte, conciso, sentencioso* y, sobre todo, su valor al desafiar *los rayos de la Iglesia*. Gener y Vargas Vila comparten más de una pasión: el anticlericalismo, la libertad de pensamiento, la libertad estética y la admiración por el genio artístico a quien confunden con el *superhombre* de Nietzsche.

Gener, agradecido por los elogios de Vargas Vila, le escribe una carta que se publica el 5 de diciembre de 1917 en *El Diluvio*: *Nunca hubiera creído merecer tanto, sobre todo desde que no hallo más que ingratitud y olvido en mi propia patria*. Nada más alejado del optimismo de Gener que el pesimismo de Vargas Vila. Sin embargo, Gener ilustra la afinidad entre ellos en un artículo publicado en la *Revista Cervantes* en 1916: *Efectivamente, leyendo los libros de Vargas Vila nos hemos encontrado que pensaba lo mismo que nosotros, pero al revés (...); él partía de la muerte como término positivo del «en sí» de las cosas, y nosotros de la Vida; él veía como supremo bien el no ser, y nosotros el vivir, el ser, el luchar*.¹⁴

⁹ Ver Archivo Personal del Gener, capsas N° 9, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona.

¹⁰ Federico Gamboa destaca entre los escritores modernistas. Es autor de novelas como *Santa* y *La llaga*.

¹¹ José María Vargas Vila, destaca en el ámbito de las letras hispanoamericanas por sus airados panfletos contra el imperialismo norteamericano. Fue uno de los autores más leídos de habla hispana. Sus novelas eróticas, de estilo descuidado, eran piedra de escándalo, por lo que la Iglesia prohibió su lectura. Maestro en el arte de injuriar, éste colombiano es una figura excéntrica y extravagante para muchos de los críticos de su tiempo.

¹² Ver Archivo Personal de Gener, capsas N° 10 Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona.

¹³ Vargas Vila, J.M., *Sombra de águilas*, Barcelona, Ramón Sopena, 1919.

¹⁴ Gener, Pompeyo, «Figuras contemporáneas: Vargas Vila», *Revista Cervantes*, año I, N° 2, Madrid, septiembre de 1916, p. 27.

Las coincidencias respecto a los juicios que tienen sobre algunos autores de la antigüedad clásica establecen otros puntos de contacto que se apoyan en lecturas comunes. Gener lo señala de éste modo: *En una cosa nuestra comprensión y en varias nuestros sentimientos han sido idénticos. En el entusiasmo ante la antigua Grecia. Parece que haya leído una obra inédita nuestra: El intelecto de la Grecia antigua. Para él, como para nosotros, Esquilo fue superior a Aristófanes. En éste se mostró ya un espíritu de decadencia.*¹⁵

Como es sabido, los modernistas se oponen al sistema filosófico positivista, buscando sugerencias, misterios y realidades intangibles en la vida. Sus protagonistas viven en París la ficción de ese mundo ideal. Pero esto no es un obstáculo para que Gener sea leído con entusiasmo, pues su espíritu positivo apunta más a la superación del individuo (o mejoramiento de la especie, desde el darwinismo social), mediante una mayor sensibilidad artística, que a su encasillamiento en unas condiciones culturales y medio-ambientales. En un texto escrito en 1882, «París medio intelectual cosmopolita», Gener ofrece una visión de París donde se encuentra *la apreciación justa de lo que cada uno vale*. En un medio provinciano el individuo se estanca, según él. En París todo el que tiene inquietudes ve cómo su inteligencia crece y se desarrolla.

A diferencia del anticlericalismo de algunos escritores peninsulares, el de Gener es de otra sustancia. No necesita blasfemar para combatir a la Iglesia; recurre a la investigación científica más actualizada para explicar el fenómeno religioso. Gener está al día en lo que al pensamiento europeo se refiere, maneja una bibliografía que resulta más familiar en Hispanoamérica que en España. En París asiste a los cursos de Charcot y Claude Bernard, busca a Littré, se inicia en el estudio de las religiones y edita *La mort et le diable* del que había publicado varios capítulos en *La Revista Contemporánea*. Por todo ello se le considera el introductor del modernismo en España. Lo cierto es que Gener sirve de puente entre Francia y España. No sólo trae de allí las novedades europeas, sino que difunde la literatura española y catalana en la revista *Le Livre*.

El positivismo filosófico entró en Hispanoamérica al mismo tiempo que en España, lo cual es explicable si, como se ha dicho, las jóvenes naciones quieren dejar atrás el orden colonial asociado a los valores hispánicos y adoptar las modernas ideas que circulan en Francia. En México entran estas ideas hacia 1867 a través de Gabino Barreda (1818-1881), quien aplicaba la doctrina de Comte a la realidad nacional, diferenciando tres etapas en la historia de su país: la colonial, correspondiente al «estado religioso»; otra a partir de la independencia, «el estado metafísico», y el comienzo de un nuevo período, el «positivo», caracterizado por el orden y

¹⁵ *Ibid.*, p 27.

el progreso. A Chile llega la nueva escuela a través de autores como José Victoriano Lastarria que dice conocer la filosofía positiva desde 1868. A Puerto Rico y República Dominicana llega a través de Eugenio María de Hostos que presenció en España la revolución de 1868¹⁶. En muchos países se adelantan reformas importantes en la educación. Se fundan escuelas normales laicas. En Colombia, los liberales radicales que querían libertad absoluta adelantaron la desamortización de los bienes de la Iglesia, ocasionando con ello fuertes enfrentamientos y guerras civiles. Estas medidas de orden político y social contrastan con la realidad económica del continente: dependencia de las potencias europeas y de Estados Unidos, lo que necesariamente produce un desfase entre el desear, el hacer y el decir, desfase que explica muchas de las contradicciones de los escritores modernistas.

La conciliación entre el carácter conservador del positivismo y el espíritu libertario y hasta anarquista es explicable entre estos intelectuales hispanoamericanos atrapados en dos mundos. De sus países rechazaban el caos, la violencia y las dictaduras. De Europa admiraban lo que no tenían sus países: el bienestar, el estímulo intelectual y artístico, la libertad de pensamiento, el ritmo veloz de la vida moderna, el cosmopolitismo que los convertía en ciudadanos del mundo. Pero la consolidación de ese mundo en Europa había sido posible, en parte, gracias a la adopción del espíritu positivista por la clase burguesa. Aplicar esta filosofía a las convulsionadas repúblicas hispanoamericanas no era una empresa fácil. José Asunción Silva, en su novela *De sobremesa*, plantea esa dificultad. La propuesta de José Fernández es una dictadura que imponga el progreso a la fuerza, como lo hiciera Juan Vicente Gómez en Venezuela. Gener proponía para España —que representa el atraso, frente a los avances que se aprecian en Cataluña— una «dictadura científica».

La afinidad de criterios fue la clave de estas relaciones de amistad donde se mezclan los favores que se solicitan, las gestiones editoriales, las opiniones políticas y las propuestas literarias con las tragedias cotidianas. Gener conoció la gloria, el reconocimiento fuera de su país y el desdén de sus conciudadanos al final de sus días. Fue amigo de Apeles Mestres, de Ramón Casas y de Miguel Utrillo, con quienes coincidió en París. Hacia 1900 los catalanistas lo rescataron para la revista *Juventut*. Pero este período duró sólo seis años, al cabo de los cuales se le ignoró. Desilusionado, Gener volvió los ojos sobre la juventud hispanoamericana a quien había dedicado *Inducciones*, en 1900.

Fueron sus amigos de la otra orilla quienes siempre le recordaron como el genial autor de *La muerte y el diablo* y le ofrecieron un espacio en las páginas de sus revistas: *Nosotros*, *La Nación*, *Caras y Caretas* de Buenos

¹⁶ Ver Fernández, *Teodosio*, Los géneros ensayísticos hispanoamericanos, Madrid, Taurus, 1990; Oviedo, José Miguel, Breve historia del ensayo hispanoamericano, Madrid, Alianza, 1991; Eugenio María de Hostos, Edición de Angel López Cantos, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1990.

Aires, donde le pagaban cincuenta pesetas por colaboración, *Mundial Magazine* de París e *Hispania* de Londres, revista fundada por Santiago Pérez (Bogotá, 1858 - Londres, 1916)¹⁷ —presidente de Colombia, liberal radical—, a la que llega por mediación de Vargas Vila. Sus amigos hispanoamericanos también lo secundaron en la quijotesca búsqueda de un tesoro en Venezuela, empresa en la que involucró a Pedro Emilio Coll y a Manuel Díaz Rodríguez¹⁸, para que le ayudaran a encontrar a Domingo Antonio Coronil, descendiente del jesuita que enterró el supuesto tesoro, durante la guerra de independencia.

Quizás esa mezcla de lucidez y fantasía, de arrogancia y elegancia, de dignidad e ingenuidad, cautivó a los hispanoamericanos que lo conocieron. Él, por su parte, presumía de tales relaciones. En 1890 publicó en el periódico *La Época* de Madrid una noticia en la que anuncia que el gobierno de Chile no sólo lo nombra académico, sino que le ofrece el cargo de director de la Escuela de Altos Estudios de ese país, pidiéndole que «fije las condiciones». Gener fue un intelectual cosmopolita que se había paseado por las ciudades europeas; había conocido la gloria en París y la fama en Hispanoamérica. Enfermo y pobre al final de sus días, sólo le que quedaba la opción de presumir con amargura de sus importantes amigos franceses y americanos en esa Castilla que, según Antonio Machado, «desprecia cuanto ignora»¹⁹.

¹⁷ Santiago Pérez fue presidente de Colombia durante el período liberal radical. Exiliado en Londres durante el período regeneracionista liderado por Núñez, trabaja por la causa liberal desde su revista.

¹⁸ Ver Archivo Personal de Gener, Capsa N° 10, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona.

¹⁹ El texto de las cartas ha sido normalizado en su ortografía.

Consuelo Triviño

Lugones

París, Diciembre 21 de 1911

Estimados amigos:

La carta para mi tío,
fue en tiempo a Buenos Aires,
acompañada de una misa. Dis-
culpame el largo silencio, mu-
ltiplicado por muchos quehaceres,
entre otros el de buscar y en-
contrar casa, y mudarme a ella.
La pongo a tu disposición para
que me visites cuando viajes.
Es en Passy, 1 rue Offenbach.

Leíds tu livret. Muy
interesante, y sobre todo muy
útil; pues no obstante la im-
portancia del personaje, faltá-
ba sobre él un estudio como
el tuyo: crítico y analítico,
imparcial y entusiasta a la
vez. Se agradece los buenos
datos que me ha hecho pasar
y la instrucción que me ha
dado.

Siempre su amigo afecto.

Lugones.

París, 14 de junio de 1911

Dr. D. Pompeyo Gener

Barcelona

Mi distinguido y siempre recordado amigo:

No le escribí pidiéndole colaboración por no saber sus señas. Todo lo que me envíe será aceptado con tal de que sea "ilustrable".

Hoy mismo hablaré con la administración para arreglar el asunto pago.

A Gabriel Alomar¹ escribí a Palma, hace tiempo. No debe haber recibido mi carta. Le pedía trabajo. Ruégole me consiga cuentos o cosas ilustrables, para "Magazine", de quienes usted juzgue a propósito.

Quedo su viejo amigo,

R. Darío

★

París, 3 de julio de 1911

Sr. D. Pompeyo Gener

Barcelona

Mi distinguido amigo: Su cuento está dado a ilustrar por el director artístico. Creo que se esmerarán. Mande la novela que por ahora nos conviene más que la obra dramática. De esta trataremos después.

No he recibido el libro sobre Servet (a menos que se haya traspapelado en el bureau del periódico)². Voy a hacer que lo busquen bien. Excelente lo que me dice sobre colaboración catalana —en castellano, naturalmente—. Y no olvide las cartas que ofrece para artistas residentes aquí³.

Quedo su afectuoso y viejo amigo.

R. Darío

★

París, 9 de agosto de 1911

Sr. D. Pompeyo Gener

Barcelona

Querido y distinguido amigo:

Me refiero a sus dos últimas. Acepto la novela⁴, como le he dicho. No la he recibido aún. Las cartas para los artis-

tas no me han sido utilizables. El director artístico, Sr. Merelo, se entiende con los "monos", como dicen en España; y lo hace admirablemente. Gosé es colaborador artístico de "Mundial" desde los comienzos. Nos hizo un bonito cartel y ha ilustrado cosas con gran tino y gusto.

Ojalá haga su viaje pronto. Así echaríamos varios párrafos en este París. Yo iré a Barcelona y Madrid pasado el verano. Leí Servet, digno de su talento y de su saber.

Quedo su amigo affmo.

R. Darío

★

París, 20 de agosto de 1911

Sr. D. Pompeyo Gener

Barcelona

Mi distinguido amigo:

Recibida la novela, la entregaré a ilustrar. Mil gracias por su amable dedicatoria. Los editores de "Mundial" son como todos los editores. Yo puse un precio que creí justo en lo posible, y ellos me han salido con 800 francos por la publicación en «Mundial». Diríjase usted en términos comerciales, a ellos, a los señores Guido fils, 6, Cité Paradis. Y pida lo que usted crea que debe pedir. Trate también lo de la edición en volumen, que ya también hablé.

No he dicho lo de la copia a máquina, no hay para qué. Se cuidará la corrección. Avíseme cuando venga. Yo voy a Alemania dentro de poco, por una semana.

Quedo muy suyo,

R. Darío

¹ Gabriel Alomar (Mallorca, 1873 - El Cairo, 1941) es uno de los más destacados poetas del modernismo catalán. Darío hace amistad con él durante su estancia en Mallorca, el invierno de 1906.

² Gener publicó diferentes trabajos sobre Miguel Servet, el descubridor de la circulación de la sangre, ejecutado en la hoguera por orden de Calvino, en 1533: Últimos momentos de Miguel Servet, Madrid, J. Blass, 1907; Pasión y muerte de Miguel Servet, París, P. Ollendorf, 1909; Servet, Reforma contra Renacimiento, Calvinismo contra Humanismo, Barcelona, 1911.

³ En carta a Darío —fecha 12 de julio de 1911— Gener se ofrece a facilitar las direcciones de los artistas catalanes residentes en París: J.M. Sert, Elías y Gosé y J. Fou. Ver: Alvarez, Dictino, Cartas de Rubén Darío, Madrid, Taurus, 1963, p. 191.

⁴ Se refiere a El Capitán Proteo que se publicó por entregas en Magazine.

París, 14 de diciembre de 1912

Sr. D. Pompeyo Gener
Barcelona

Mi querido amigo:

He hablado con los Srs. Guido sobre sus propuestas. Puedes enviar todo lo que gustes para el Certamen; pero te advierto que yo nada tengo que ver con los premios, sino el jurado que se constituya.

Si tienes hecha la novela, puedes enviarla para verla.

En cuanto a las memorias⁵ serán recibidas con gran placer. Desde luego se te tomarán y procuraré que se porten bien contigo en la Administración. Aunque ya sabes que todo es relativo.

¿Cuándo vienes? Supe que Vargas Vila⁶ andaba por París. No le he visto y lo siento.

Quedo muy tuyo,

R. Darío

★

Barcelona, 21 de julio de 1909

Mi querido amigo:

Al mismo tiempo que me daba Ud. un disgusto con la noticia de su mala salud, proporcionábanme un placer sus benévolas opiniones acerca de mi librito, «En las tierras de Inti»⁷. Son tanto más gratas cuanto que ha debido Ud. olvidar sus dolores y sus añoranzas para escribir-melas. Aquilato y agradezco tal generosidad en su justo valor, y casi estaría por creer que de veras he merecido sus elogios...

Su proposición de que crucemos una correspondencia asidua sobre... todas las cosas y otras muchas más, me agrada infinito y desde luego la acepto. En cuanto llegue a Bruselas pondré (pondremos ¿verdad?) manos a la obra, y por mi parte, muy orgulloso de tan honrosa colaboración. Claro que mi papel será muy secundario al lado del suyo; pero mi amor propio no llega a tanto que lo tenga a en menos, secundario y todo!

Y, vea Ud. lo que son las cosas! Antes de venir a Europa hace dos años, hice análoga proposición a un notable periodista argentino —don Joaquín de Vedia—, quien la aceptó, comprometiéndose a romper el juego. Como no lo hizo, el proyecto quedó en agua de borrajas. Estoy con-

vencido, sin embargo, de que hubiéramos hecho un libro interesante; con Ud., ahora, lo haremos interesantísimo, y no por mi aporte, sino por los caudales de Ud.

En cuanto Ud. quiera empezaremos, pues para ese trabajo no es preciso estar aquí o allá, sino... empezarlo y seguirlo.

El día que Ud. venga le daré la carta de recomendación al maestro Moresa; no la escribo ahora pues necesito de Ud. algunos datos.

Un cariñoso abrazo,

Roberto J. Payró⁸

★

París, diciembre 21 de 1911

Estimado amigo:

La carta para Mitre⁹, fue en tiempo a Buenos Aires, acompañada de una mía. Discúlpeme el largo silencio, motivado por muchos quehaceres, entre otros, el de buscar y encontrar casa, y mudarme a ella. La pongo a su disposición para que me visite cuando venga. Es en Passy, 1 rue Offenbach.

Leído su *Servet*. Muy interesante, y sobre todo muy útil; pues no obstante la importancia del personaje, faltaba sobre él un estudio como el suyo: sintético y analítico; imparcial y entusiasta a la vez. Le agradezco los buenos ratos que me ha hecho pasar y la instrucción que me ha dado.

Siempre su amigo affmo.

L. Lugones

⁵ A petición de Darío, Gener preparó sus memorias, pero no fue posible su edición. Actualmente se conservan inéditas en el Arxiu Històric de Barcelona, pues Gener publicó en algunas revistas sus recuerdos.

⁶ El escritor colombiano J.M. Vargas Vila fue también muy amigo de Rubén Darío. De esa amistad deja constancia en su libro *Rubén Darío*, Barcelona, Ramón Sopena, 1920.

⁷ En las tierras de Inti, Buenos Aires, Rodríguez Giles, 1909.

⁸ Roberto Payró (1867-1928), novelista argentino: *El casamiento de Laucha*, Buenos Aires, Sudamericana de Billetes Blancos, 1906, es una de sus obras más conocidas.

⁹ Posiblemente se refiera a Jorge Adolfo o a Emilio —nietos del conocido general— que dirigieron el periódico *La Nación* de Buenos Aires donde Gener colaboró.

London, East-Portlemounth, agosto 27 de 1912
Sr. D. Pompeyo Gener
Barcelona

Muy distinguido señor mío:

Correspondo gustoso a su atenta carta de 18 de agosto. La recomendación de mi amigo el Sr. Vargas Vila¹⁰, es valiosísima para mí, pero un escritor tan conocido y merecidamente apreciado como lo es Ud., no necesita de presentaciones. Además, acaso Ud. recuerde que hace algunos años, por medio de mi amigo Rubén Darío, nos pusimos en relación Ud. y yo; se trataba, si mal no recuerdo, de que se tradujera al inglés algún libro de Ud. Mucho gusto tendré en que Ud. colabore en Hispania. En materia de remuneración, le diré a Ud. que se pagan 50 pesetas por artículo de 1.500 a 2.000 palabras. Si esto le conviene a Ud. tenga la bondad de mandar un artículo para el número de 1 de octubre, porque el de 1 de septiembre ya está en prensa. Ud. mismo puede escoger el tema de suerte que sea interesante en los países de la América hispano-parlante.

Le doy a Ud. las gracias por el libro que tuvo Ud. la bondad de enviarme, del cual se dará cuenta en el número de 1 de octubre.

Aprovecho la ocasión para suscribirme de Ud. con toda consideración, muy atento s.s.
q.b.s.m.

S. Pérez Triana

★

Bruselas, 15 de febrero de 1913

Señor D. Pompeyo Gener
Barcelona

Mi ilustre y aplaudido amigo:

Juntamente con la de su estimable recomendado D. Rafael Mesa, recibí esta mañana la grata de Ud. fha. el 11 de los corrientes, en que se sirve recomendármelo. Sabiendo cual sabe el alto y merecido aprecio en que tengo a Ud. desde hace tantos años, ya se habrá figurado que le he obsequiar cualquiera recomendación suya de la mejor manera que me sea dable. Sin embargo, debido a los acaecimientos políticos que desgraciadamente afligen hoy por hoy a México, ya escribí al Sr. Mesa diciéndole que quizás no sea este el instante más propicio para el logro de sus deseos. Y tam-

bién le agrego que no podré intervenir en el asunto, sino de modo particular cerca de nuestro Secretario de Relaciones Exteriores, debido a que el Consulado de Las Palmas depende inmediatamente de nuestra Legación en España y es al Ministro de México en Madrid, don Francisco A. de Icaza, al que debe tocar hacer la recomendación relativa.

Leí ya, —y aquí le van mis calurosos aplausos y parabienes—, su espiritual «Del presente, del pasado, del futuro», pero no lo hube regalado, sino que lo mandé pedir a un librero de París. Gracias, de todos modos, por haber pensado en mí. Dentro de un par de meses remitiré a Ud. un ejemplar de mi novela *La llaga*, actualmente en prensa en Madrid. Ojalá y su lectura le merezca aprobación y que la teorice en algún periódico con revista.

Suyísimo siempre, aplaudidor y amigo que lo quiere de veras,

Federico Gamboa¹¹

★

París, 12 de abril de 1913

Pompeyo Gener
en Barcelona

Mi doble y eminentemente amigo:

Esa gran mentira: la primavera, me ha hecho abandonar a Italia, para caer en París en brazos del más despiadado e inexplicable invierno;

todos los beneficios del sol itálico, están por tierra, soy prisionero de mi impresión en forma de un resfriado agudo; le escribo, sin embargo, para informarme de su persona, ¿cómo ha pasado usted el enemigo soez de nuestros años y de nuestros sueños, es decir, el invierno?... en Barcelona ese enemigo es cortés y casi inocuo; en Barcelona todo es

¹⁰ Vargas Vila fue muy amigo de Santiago Pérez Triana —liberal radical, como él— con quien participó en varias guerras civiles. Desde el exilio, los dos atacaron la política regeneracionista de Rafael Núñez.

¹¹ Federico Gamboa (México, 1864-1939), diplomático, traductor del inglés, periodista y novelista, alcanzó un notable éxito con su novela *Santa*. Barcelona, Araluce, 1903, que fue quizás el primer best seller de Hispanoamérica; la obra fue llevada al cine mudo y después al sonoro.

soportable, hasta la vida; si Barcelona tuviera un horno crematorio, sería allí que yo querría morir; tal vez fue pensando en los muertos de Barcelona que Campoamor dijo: «los que duermen allí, no sienten frío»; aún bajo el sol de Italia, el sol de Barcelona, es obsesionante como recuerdo; después del sol de Roma, yo no recuerdo otro menos beneficioso a la creación mental; es un sol inspirador y fecundador... ¿no ha sido bajo él que ha escrito usted sus mejores libros?... un sol que ha hecho germinar esas rosas tiene derecho al orgullo de su luz; yo he escrito en Roma y, traído a París, mi Archipiélago sonoro¹², un canto de sirenas en la tarde, sobre islas desoladas, bañadas de crepúsculos; ya Bouret le habrá remitido o le remitirá mi libro publicado ahora: En las zarzas de Oreb¹³... vieja canción ideológica, en beneficio de la raza y de la libertad;... sobrevivirá a sus ideales; es la tristeza de nosotros los grandes idealistas... pero, ¡ay! a nuestra edad es tarde para todo... hasta para arrepentirse; very later, very later!

la guerra de México ha tenido una repercusión enorme sobre la casa Bouret que tiene su sede principal en la capital de aquel país, por eso ha suspendido la publicación de obras, y, por eso nada he podido obtener sobre «Literaturas Malsanas»¹⁴ pero volveré a la carga, a fin de poner a usted en comunicación con la casa, y, que haya un parlamento: ajenos lapsus... como siempre; sin embargo, Bouret sigue siendo hasta ahora, en mi concepto, la rara avis de los editores: el Editor decente;

y, usted, ¿qué escribe? ¿qué oro repuja el sabio alquimista del «Diablo y la Muerte»?¹⁵ ¿a qué flama de musa dirige usted ahora su «...» sonora de Sileno Genial?

Cuando de usted quiera hacerme saber algo, escíbame a Casa Bouret, es mi única dirección segura en esta inseguridad perpetua que es mi vida; un cordial apretón de manos.

Vargas Vila

★

Cartagena, 9

Madrid, diciembre 10 de 1915

Sr. D. Pompeyo Gener

Barcelona

Ilustre maestro y señor mío:

Ante todo le diré que le llamo maestro, no en el sentido general con que suele aplicarse hoy la palabra a una per-

sona eminentemente en ciencias, letras o artes, sino, además, en el sentido concreto de persona a quien se debe enseñanza y adelanto de la inteligencia. Fue en 1884, cuando un hombre muy sabio, aunque desconocido, y a quien yo quería como a un padre (el Dr. D. Joaquín Lebreto), me recomendó la lectura de *La Mort et le Diable*, edición francesa con un prólogo de Littré. Tenía yo 18 años, y Ud. también, aunque ya autor renombrado, sería sin duda muy joven. Era el Dr. Lebreto —médico insigne de quien podrán hablarle todos los cubanos viejos y de mediana edad— positivista muy convencido y discípulo ferviente del propio Littré. La obra hizo en mí una impresión profunda; me indujo a pensar seriamente, y por primera vez, en asuntos trascendentales; me inspiró el deseo de leer otros varios libros de filosofía, y desde entonces todo cuanto he visto publicado por Ud. lo he leído con interés vivísimo «...».

Esta carta no será contestación completa a la suya apreciadísima de fecha 4 de este mes, que guardaré entre los más valiosos autógrafos que poseo de hombres célebres de mi época. Será sólo un avance a la contestación con que daré a Ud. informes definitivos sobre el asunto que le interesa respecto a «Renacimiento». Mientras tanto, le diré que hará un año ofrecí mi obrilla sobre el Quijote¹⁶ al sr. Martínez Sierra, por mediación de un amigo de ambos, y fue el Sr. M.S. quien dio a imprimir el original. Pero habiéndole escrito yo posteriormente a «Renacimiento», no me contestó, y, por último, cuando llegó la hora de hacer un pequeño contrato sobre la propiedad de la primera edición, firmó ese contrato, como «apoderado general» de la sociedad, el Sr. Gómez Moral, con quien me entiendo ahora. El amigo que llevó mi obra

¹² Archipiélago Sonoro, París, Ch. Bouret, 1913, incluye textos de crítica literaria.

¹³ En las zarzas de Oreb, París-México, Ch. Bouret, 1913, incluye textos de política.

¹⁴ Gener, Pompeyo, Literaturas Malsanas, Madrid, Librería Fernando Fe, 1894; Barcelona, Llordachs, 1994. La obra es una crítica al naturalismo, al decadentismo y al simbolismo. Despertó mucha polémica en su época, pues Clarín acusó a su autor de plagiar a Max Nordau.

¹⁵ Vargas Vila cita mal la obra.

¹⁶ José de Armas publicó algunos trabajos sobre Cervantes: El Quijote de Avellaneda y sus críticos, La Habana, Ed. M. de Villa, 1884; El Quijote y su época, Madrid, Editorial Renacimiento, 1915.

a «Renacimiento», me ha dicho que el Sr. S.M. «no interviene ya en los asuntos de la casa». Es todo lo que sé, pero en esta semana entrante —hoy es viernes, y quiero decir que allá para el martes o miércoles— he de ver al Sr. Gómez Moral, y, por todo lo que veo, me parece que este Sr. —siga o no el Sr. M.S. en la sociedad—, es el que decide, por tanto, «...» figúrome que ganaríamos tiempo y nos acercáramos a una solución. Mi opinión es que publicar las obras completas de Ud. sería un gran negocio para cualquier editor, y que si ahora no lo hace alguno, se deberá exclusivamente a la guerra. Cierto es que el papel está carísimo; que las comunicaciones son difíciles e inseguras y los pagos de los agentes en América andan mal. Todo esto se me ha dicho en ocasión de otros asuntos, y lo creo. Pero de todos modos, la reputación universal de Ud. y sus numerosos lectores en América misma, son una gran garantía. En fin, contésteme si puedo hablarle al Sr. G.M., y lo haré con gusto. En la conversación con éste averiguaré, o trataré de averiguar lo de M.S.

Puedo leer el catalán aunque no lo entiendo cuando se me habla. Ansío pues leer su estudio sobre don Quijote y Sancho¹⁷.

Perdone usted la observación sobre la traducción española del Anticristo. Nunca creí —ni tal cosa se desprende de mi frase— que el traductor fuera Ud. Conozco a uno de los jóvenes a quienes usted se refiere. De todos modos, ha sido de mi parte una majadería, de esas que se escapan al correr de la pluma. Repare usted en mi libro (lleno de horribles erratas) «...» cubiertas —no me mandó las pruebas como debía. En otra edición enmendaré eso, y tendré también en cuenta lo que me dice Ud. sobre Nietzsche y Gracián.

Olivart sólo ha publicado una o dos de las respuestas de Sepúlveda a Las Casas. Como no tengo a la vista el libro, no puedo darle más detalles.

Gracias mil por la fotografía de la carta de Servet, inspirada en sublimes ideas de tolerancia incomprensibles para sus jueces y para Calvino, como lo son hoy para esa humanidad pastoreada por el loco que tan admirablemente pinta en su himno el gran Apeles Mestres¹⁸. (De paso, quiero agradecer también a usted su artículo de Mercurio, que me envió el amigo Cassina).

Me da horror lo que Ud. me dice sobre la miserable asignación que cobra en ese municipio por trabajos que

en toda Europa pueden desempeñar poquísimos hombres (se contarán con el dedo los políglotas como Ud., o semejantes a Ud., porque dominando, a la par, tantas lenguas muertas y vivas, no creo que hay ninguno). Que Pompeyo Gener gane sólo 200 pesetas como empleado del Ayuntamiento¹⁹ más rico de España, me parece sencillamente escandaloso. Así lo dirán los biógrafos de Ud., y la posteridad ha de censurar por ello a esta época. El hombre superior vive rodeado de millones de hombres inferiores, pero cada cual con un tubo digestivo tan potente o más que el suyo. Todos esos hombres creen que cuanto se dá al superior se quita a sus tubos, y protestan. La muerte pone término a dos movimientos peristálticos colectivos, y entonces hablan sobre el hombre superior, los corazones. Entonces vienen las condecoraciones, las estatuas, las ediciones póstumas, los «...» antes una palabra sobre lo que debo hacer con el Sr. Gómez Moral, y mande Ud. a su admirador muy entusiasta y affmo q.e.s.m.

José de Armas²⁰

★

Cartagena 9

Madrid, enero 29 de 1916

Sr. D. Pompeyo Gener

Maestro y buen amigo:

¡Al fin puedo escribirle! Ud., que, por lo visto, es víctima como yo del reuma, sabe lo que esto es. Y no me vale el yoduro, ni el régimen vegetariano, ni nada. Alivios

¹⁷ Gener publicó en la revista *Juventut* un artículo sobre el tema: «Don Quijote y Sancho Panza», *Juventut*, Barcelona, N° 82, 1901, pp. 590-592.

¹⁸ Gener fue amigo del poeta y dibujante Apeles Mestres (Barcelona, 1854-1936), uno de los más ilustres representantes del renacimiento literario catalán. Entre sus obras destacan: ¡Avant! (1875), una serie de poemas, Fábulas, premiado en los juegos florales de Barcelona en 1876, La nit al bosch (1883).

¹⁹ En 1906 el Ayuntamiento de Barcelona le asignó a Gener un cargo en el Archivo Histórico de Barcelona. Allí trabajó hasta poco antes de morir en 1920.

²⁰ José de Armas y Cárdenas (1866-1919), abogado, crítico literario y periodista. Dirigió *Los Lunes de la Unión Constitucional*; fue fundador, director y redactor de *Las Avispas*; corresponsal en Madrid de *El Mundo* y *El Heraldo*, de Cuba, al estallar la guerra del 14. En Madrid colaboró con *La Epoca*, *El Liberal* y *Blanco y Negro*.

todos esos, pero no curaciones. Yo no estoy acostumbrado a dictar, ni sé escribir en máquina, ni tengo, aun cuando a dictar me decidiera, un buen amanuense. Todo he de hacerlo con mi mano, y ahora, además del reuma, padezco la crampe des écrivains, que voy sorteando con cambiar de pluma cada vez que el pulso se me resiste... En fin, que estoy hecho una calamidad. ¡Y si esto solo fuera! Tal vez sepa Ud. que sufro también la desgracia de que mi mujer, que ha sido para mí una hermana de la caridad, y que a sus virtudes reunía una gran inteligencia, perdió la razón hace cuatro años. Ella, mi hijo y yo, nunca nos hemos separado. No íbamos ahora a separarnos en su infortunio. De lo que sí nos hemos separado un poco es de la sociedad, de la falsa y mentirosa sociedad de los cortesanos de la fortuna, y vivimos bastante retirados, sólo, a veces, con la compañía de íntimos, buenos y pocos amigos. Si algún día viniera Ud. por aquí, nos honraríamos con que Ud. también alegrara con su presencia esta pobre casa, donde siempre ha sido su nombre admirado y respetado. He aquí mi vida. La lectura y el trabajo son mis únicos consuelos.

El señor M.S., como creo haberle dicho a Ud., continúa al frente de «Renacimiento». A pesar de ello, a pesar de la respuesta poco satisfactoria del apoderado general a mi hijo, hablé con ese apoderado y le expliqué el excelente negocio que a mi juicio, podría hacer la sociedad publicando las obras completas de Ud. El Sr. Gómez Moral, que no creo sea un literato, sino un man of business, me contestó que en estos momentos será completamente imposible «continuar ese compromiso», porque «no habrá manera de conseguir el papel necesario, dadas las circunstancias en que está en mercado de papel con motivo de la guerra». Me dijo que las fábricas obligan a los compradores a firmar un contrato, comprometiéndose a recibir el papel «como se entregue», pero que ni aún así hay el suficiente. No puedo juzgar hasta qué punto sea sólida esta razón, aunque oigo hablar mucho de la carestía y escasez del papel y del conflicto que su falta ocasiona. Pero me inclino a creer que otra razón, no menos seria, es que «Renacimiento», según me han asegurado varias personas, está muy mal financieramente. De mi libro me han dicho que les costó trabajo que la imprenta lo hiciera. Y eso que a mí no me han dado nada. Me reconocieron un interés en cada ejemplar vendido, consig-

nando que liquidarían trimestralmente, y hasta la fecha no han liquidado, ni yo tampoco les he dicho nada. Muy mal andaría yo si tuviera para vivir que esperar las liquidaciones de los libreros en España. Ya el Licenciado de Vidriera observó, cómo se burlaban de los escritores, cosa que Ud. habrá aprendido no sólo por la experiencia de Cervantes, sino por la suya propia.

¡Qué admirable estudio el de Ud. sobre Don Quijote y Sancho Panza! Lo he leído tres veces, y si hago una segunda edición de mi obra, he de citarlo con el entusiasmo que me ha producido! La observación de que la figura física de Don Quijote representa la aridez de su tierra, es muy original. En fin, todo ello es muy grande, digno de Cervantes y de usted.

Puede usted disponer en cuanto guste, de este su muy adicto amigo y su q.e.s.m.

José de Armas

★

Caracas, 16 de enero de 1917

Señor D. Pompeyo Gener
Barcelona

Respetable colega y amigo:

Por intermedio de un querido compañero y amigo, Pedro Emilio Coll, actualmente encargado de negocios de Venezuela en Madrid, recibirá usted una carta y un folleto que envía a usted el doctor Domingo Antonio Coronil, también amigo mío y compañero que fue de gabinete «...» venezolano. La carta y el folleto se refieren a un asunto que usted conoce, a juzgar por lo que han dicho a él.

Trátase de tesoro que los misioneros españoles dejan en tierras de Guayana²¹. Un antecesor del doctor Coronil estaba en el secreto, pero, por circunstancias fatales se lo llevó a la sepultura. El doctor Coronil se dirige a usted por la referencia a que antes aludo y con la esperanza de

²¹ Gener escuchó la leyenda de un tesoro enterrado por los misioneros españoles sobrevivientes de una matanza durante las guerras de independencia. Al parecer, Fray Doroteo Coronil, pariente del personaje mencionado por Díaz Rodríguez, y del conocido político español Cánovas del Castillo, dejó un plano del lugar donde se hallaba oculto el supuesto tesoro. Entusiasmado, Gener emprende su búsqueda.

que usted posea algunos datos verídicos al respecto, o de que usted sepa el modo de obtener esos datos.

Cuanto a mí, lejano y humilde colega y admirador de usted, me complace en poner a usted en relación con el doctor Coronil y, a título de intermediario, sólo deseo que para dicha y fortuna de un amigo y para digno «...» y bien ganado reposo de un ilustre veterano de las letras como es usted.

Su admirador y amigo,

Manuel Díaz Rodríguez²²

★

Buenos Aires, mayo 21 de 1917

Sr. Pompeyo Gener

Ilustre y querido amigo:

Para cumplir, en lo posible, con lo que usted me encarga en su última carta, hablé con el director de «Caras y Caretas», el señor Julio Castellanos, que es un intelectual de nota, un espíritu selecto y un noble corazón, y le expuse el deseo que usted tiene de ser corresponsal de una de nuestras revistas y la necesidad en que se encuentra de que le retribuya su colaboración; el señor Castellanos me dijo que estaba dispuesto a aceptar sus correspondencias para la revista y que le abonaría cincuenta pesetas mensuales. Este es el precio más alto que está autorizado a pagar, y es por esa suma que colabora en la misma el escritor Romain Rolland y otros. «Caras y Caretas» es la revista semanal de mayor circulación en Buenos Aires; por si usted no la conoce, le remito un ejemplar atrasado que tengo a manos, en el que hallará usted unos versos míos: «El regreso», mucha satisfacción tendría en que usted los leyese. En cuanto a «Nosotros», es una revista esencialmente literaria que circula tan sólo entre los intelectuales y que no cuenta con recursos para poder pagar colaboraciones; de manera que los que en ella escribimos lo hacemos sin alcanzar ninguna retribución en dinero. Para sostener la publicación de «Nosotros», sus directores: Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi, se ven obligados a dar de vez en cuando una velada en su beneficio; única manera de conseguir algunos fondos. No ha mucho les prestó su concurso el escritor español Ortega y Gasset, que con ese objeto dio una conferencia en el teatro «Odeón» de esta capital. De manera, mi grande amigo, que si usted se

resuelve a escribir para «Caras y Caretas»²³ puede mandar desde ya un artículo por mes, el que deberá entregar ahí en la Agencia General de Libreros y Diarios cuya dirección le acompaño, donde le abonarán el importe. Me recomendó el señor Castellanos que le indicase a usted que si en sus correspondencias habla de la guerra, se mantenga dentro de ciertos límites, es decir, que trate de refrenar su entusiasmo y su indignación como procuramos hacerlo nosotros. Por lo demás, me dijo que prefería algunas impresiones suyas sobre el Palacio de la Música de Barcelona, sobre los arquitectos catalanes, etc. etc. Lo que me haya remitido, como regalo precioso para «Nosotros», demás está decirlo que lo entregaré a dicha revista, cuya dirección le quedará sumamente agradecida. Espero y deseo que a la fecha, se encuentre usted restablecido del todo y me complace una vez en reiterarle mis sentimientos de afecto y de admiración.

Emilio Berisso²⁴

Buenos Aires, octubre 17 de 1917

Sr. Pompeyo Gener

Querido Maestro y amigo:

La noticia que me da Ud. sobre la revolución de los congresistas que pretende proclamar la República Federal nos ha llenado de sorpresa a mis compañeros y a mí, pues nada sabíamos de ello. Es realmente extraño que los telegramas de aquella fecha no lo hayan mencionado. He transmitido al amigo Castellanos lo que Ud. me encargó con respecto a su colaboración en «Caras y Caretas». En cuanto a sus versos «¿Qué es amor?» y «Un deseo», los entregué a la dirección de «Nosotros», la que me recomienda muy especialmente dé a Ud., las gracias por su valiosa y espontánea colaboración. Ambos trabajos aparecerán en el próximo número. La dirección de «Nosotros»

²² Manuel Díaz Rodríguez (Venezuela, 1868-1927), diplomático, hombre de Estado, novelista, autor, entre otras novelas de *Idolos rotos*, París, Imprenta Española de Garnier Hermanos, 1901; *Sangre patricia*, Caracas, Tip. J.M. Herrera Irigoyen, 1902.

²³ Gener colaboró con asiduidad en esta publicación argentina.

²⁴ Emilio Berisso (1878-1922), argentino, perteneció al grupo modernista «Ateneo». Es muy popular por sus obras de teatro: *Los cimientos de la dicha* y *Con las alas rotas* que se representó con gran éxito en Madrid en 1929.

espera que no echará Ud. en olvido, la preciosa promesa que me ha hecho de enviarme el capítulo de sus memorias titulado «Los cadetes de Cataluña». Como fácilmente comprenderá, sus trabajos literarios interesan sobremanera a los argentinos, pues de los escritores españoles es Ud. uno de los más leídos aquí; no hay persona culta que no conozca sus obras: La muerte y el diablo, Herejías, Literaturas malsanas y amigos y maestros. Hace veinte años el gran Rubén Darío me recomendó su producción. El insigne poeta estimaba mucho a Ud. No sé si habrá recibido mi última obra, Con las alas rotas, del cual le mando un ejemplar por correo certificado. Este drama ha sido todo un triunfo para mí; ha resultado la obra dramática de más éxito en la Argentina, mi patria; se ha representado doscientas veces consecutivas y continúa en cartel. Ha sido verdaderamente una obra afortunada porque mereció también la aprobación y los elogios de los intelectuales de aquí y me valió, entre muchas otras, una carta de Max Nordau que fue publicada en el diario «La Nación» de esta capital; le adjunto el recorte. Desearía saber si el libro llegó a sus manos. Me complazco en felicitarle por sus hermosos versos y le agradezco en el alma los cariñosos conceptos que me dedica en «Un deseo», deseo que será ejecutado sin duda alguna con alto respeto por todos los admiradores de Buenos Aires; aunque en verdad y demás está decírselo, haré unos votos por que la fecha de tenerlo que satisfacer esté muy lejana aún, pues nuestro anhelo es el de que viva todavía muchos años para gloria de las letras y para regocijo de nuestros espíritus.

Deseándole salud, le estrecha la mano su affmo. amigo y sincero admirador,

Emilio Berisso



Buenos Aires, febrero 28 de 1918

Sr. D. Pompeyo Gener

Querido maestro y amigo:

Ante todo en pocas palabras lo que ha ocurrido con sus dos producciones «¿Qué es amor?» y «¿Un deseo?», que Ud. me ha dispensado el honor de enviarme. El mismo día que las recibí hice sacar una copia a máquina y la entregué a los directores de «Nosotros», Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, quienes me pidieron le agradeciése en nombre de

ellos el precioso obsequio, el cual aparecerá en primer término en el número próximo a aparecer en aquella época. Ahora bien, hubo en esos días un arreglo de papeles y de muebles en la oficina de la revista y por un descuido o lo que sea, se extraviaron sus dos trabajos y lo peor del caso es que yo me hallaba en el campo y no podía proporcionarles una copia, pues los originales se hallaban en esta capital a la que regresé hace apenas tres días. Lo primero que hice a mi llegada fue hacer sacar una nueva copia del soneto y de «Un deseo» y entregar ambas cosas a la dirección de «Nosotros». El número de la revista correspondiente a febrero aparece mañana y no hubo tiempo de incluir en él su colaboración. De manera que «Un deseo» y «¿Qué es amor?» van en lugar preferente en el próximo número correspondiente al mes de marzo, y, su último trabajo, «El capitán de los cadetes de Cataluña», lo guardamos para el de abril, para también honrar ese número con su firma. Los señores Bianchi y Giusti, así como yo, aunque no soy culpable de lo que ha pasado, pedimos a Ud. disculpa por todo lo ocurrido. Así que aparezcan los números de marzo y abril se los remitiré por correo certificado. Un día de estos veré al Sr. Castellanos y le haré presente en su saludo. Como no me dice ha recibido Ud. un ejemplar de mi último drama «Con las alas rotas» que tuve ocasión de remitirle en cuanto apareció por lo que deduzco que se ha de haber extraviado, le envío por este correo un ejemplar de la tercera edición económica. Esta obra mía tuvo mucha suerte; se dio en esta capital durante más de doscientas noches consecutivas, se continuaba dando en toda la república y se iniciará la nueva temporada en esta ciudad con ella. Ha sido traducida al yidich y al ruso; se está traduciendo al inglés, al italiano y al francés. Este año será representada en París. Además ha merecido los más altos juicios de los intelectuales de mi país y de algunos europeos. Entre estos últimos figura una carta del maestro Max Nordau elogiosísima y que ha llamado la atención aquí cuando fue publicada en «La Nación».

Bueno, querido maestro, perdone Ud. que le haya hablado de mí mismo, cosa que no acostumbro a hacer y que me he atrevido a efectuar en este caso contando con su benevolencia y con su amistad. Me complazo en reiterarle una vez más mis sentimientos de admiración, de cariño y de alto respeto.

Emilio Berisso

Marinetti en Buenos Aires

Entre la política y el arte

A mi llegada a Buenos Aires, algunos diarios me presentaron bajo el aspecto de un hombre político enmascarado de poeta futurista, venido a América para enseñar el fascismo. Soy un fascista sin carnet, amigo de Benito Mussolini y orgulloso de haber colaborado en la grandeza de la Italia de hoy. No tengo ningún encargo gubernamental y no hago política. Vivo como poeta futurista. (Carta de Marinetti a *La Nación*, 19 de junio de 1926)

A principios de mayo de 1926 llega a Buenos Aires la noticia de que Filippo Tommaso Marinetti, el creador del futurismo italiano, visitaría la Argentina acompañado por su esposa Benedetta Cappa, en el marco de una gira por Sudamérica organizada por el empresario Viggiani, de Río de Janeiro, para difundir los principios de su estética. Como el mismo Marinetti señala en la carta enviada a *La Nación*, si un eje articula las discusiones surgidas por su arribo a Buenos Aires es precisamente en torno al carácter de su visita: ni los escritores ni la prensa saben si el que llegará a la ciudad es el Marinetti, poeta futurista o un Marinetti, agitador fascista.

El debate surge, en gran medida, por el escándalo, documentado por la prensa argentina, que su visita desencadena en Brasil, país en el cual —luego de su arribo a mediados de mayo de 1926— da once conferencias. Como señala Annateresa Fabris, Marinetti no sólo no lleva a Brasil ninguna novedad, limitándose a repetir los argumentos divulgados desde 1909, sino que tanto en los manifiestos que publica en Brasil («Contra os cabelos curtos» y «Futurismo e fascismo»), como en las conferencias y las entrevistas, su preocupación gira en torno a justificar al régimen fascista, hecho que provoca grandes incidentes en sus conferencias¹.

En efecto, las conferencias de Marinetti en San Pablo y en Río de Janeiro desencadenan rápidamente la ira de sus espectadores: ya en la primera conferencia que intenta dar en San Pablo se produce un tumulto impresionante, puesto que una gran cantidad de antifascistas, ocupando casi por

¹ Annateresa Fabris «A questão futurista no Brasil» en Ana María de Moraes Belluzzo (comp.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina, Cuadernos de Cultura, San Pablo, Memorial, 1990.*

completo el teatro, trata por todos los medios de impedir la realización del acto, con gritos desaforados: «Al aparecer en el escenario del teatro Casino, el “leader” futurista fue acogido por una “pateada» formidable, con acompañamiento sonoro de “classons”, pitos, latas viejas, sazonado con una lluvia de papas, zanahorias, nabos y tomates. (...) El meneo asumió, en fin, el carácter de una agresión»².

El conocimiento de estos sucesos lleva al público porteño a presuponer el carácter centralmente político de la visita de Marinetti, sobre todo después de la publicación de un reportaje que el diario *Crítica* —único periódico porteño que envía un corresponsal a Brasil— le realiza a Marinetti en Río de Janeiro el 20 de mayo de 1926. El reportaje gira en torno al fascismo y a la historia de su evolución desde el punto de vista internacional, ya que el periodista tiene como hipótesis central que el viaje de Marinetti tiene finalidades esencialmente políticas. Desde esta hipótesis, el cronista explica los disturbios de San Pablo:

² «¡Dos horas y cuarto aguantó Marinetti el “meneo” de San Pablo! - El líder futurista habla para *Crítica*» en *Crítica*, 7 de junio de 1926.

³ «Yo no he venido —nos dice luego— yo no he venido a América con ninguna misión de carácter político. Mi viaje obedece al solo, al exclusivo deseo de estrechar lazos de afecto con las juventudes de América, de predicar en este nuevo continente —como lo he predicado durante largos años en Europa— el credo del futurismo. Y como advierte en nosotros una sombra de incredulidad o de escepticismo, recalca: ¡Yo no sé! ¡Yo no sé! ¡Pero me parece que voy a tener que tomar una bocina y ponerme a gritar desde una torre, a todo Buenos Aires, que yo no soy fascista!» («Io non sono fascista, nos dice Filippo Tomasso Marinetti - Así nos declara Marinetti, el vigoroso profeta del futurismo» en *Crítica* 8 de junio de 1926).

Marinetti es sin duda un “cabotino” y un “cabotino” de talento. En esta su excursión por América se trae, evidentemente, una misión política. Es un mensajero del fascismo, disimulado bajo un ropaje literario. Aquí, en Río, este aspecto no adquirió mayores contornos por haberse desinteresado del viajero la totalidad de la colonia italiana. Pero en San Pablo el asunto cambia de aspecto. San Pablo es el mayor núcleo italiano de esta parte del continente. Millares de socialistas de ese origen, imposibilitados de respirar bajo el gobierno de Mussolini, se han trasladado a la gran ciudad brasileña, integrándose en la actividad industrial que la caracteriza. Llega ahora un enviado del adversario irreconciliable. Es natural, pues, que estos exilados se levanten en una “revanche”, poniendo en el “meneo” de recepción toda la violencia de su odio al emisario y a su amo.

La aparición de este reportaje horas antes del desembarco de Marinetti en Buenos Aires coloca como eje del debate el carácter político o literario de su gira; por lo tanto, esa misma noche Marinetti da una conferencia de prensa y saluda al público de Buenos Aires por intermedio de la radio LOZ (*broadcasting* de *La Nación*) diciendo que en sus disertaciones tratará sólo de temas de índole artística y literaria, con el propósito de dar a conocer en la Argentina el alcance y las finalidades del movimiento artístico del cual es promotor.

En medio de este clima de ansiedad, y haciéndose cargo del debate, tanto en su conferencia de prensa y en el mensaje radial, como en los reportajes que los diferentes diarios porteños le realizan esa noche, Marinetti reitera permanentemente la inexistencia de una misión de carácter político, y si bien es *Crítica* el diario más preocupado por el probable carácter fascista de las conferencias de Marinetti³, los temores acerca del cariz político de la gira tiñen las notas de todos los periódicos y revistas que se ocupan de su llegada. La primera pregunta que tanto

*La Nación*⁴ como *La Prensa*⁵ realizan a Marinetti en sus respectivos reportajes es acerca del eventual carácter político de su visita; y la revista vanguardista *Martín Fierro* —que dedica a la llegada de Marinetti un número especial, cuya salida a la calle coincide con el día de su llegada a Buenos Aires— en la nota de redacción titulada «Homenaje a Marinetti», elogia la figura de Marinetti como renovador del arte, por ser un hombre «que se adelantó a su tiempo con una acción llena de profético fervor». Luego de rescatar el carácter rupturista de Marinetti, en el último párrafo de la nota los martinferriestas marcan tajantemente la separación de la revista con respecto a su toma de posición política sin referirse concretamente al fascismo, sino como norma: la separación que la revista propone es entre arte y política:

«Se ha dicho que Marinetti viene hacia estas tierras de América obedeciendo a cierta finalidad de orden político. *Martín Fierro*, por su espíritu y su orientación, repugna de toda intromisión de esta índole en sus actividades ya claramente establecidas. Y acaso no sea innecesario declarar, para evitar alguna molesta suspicacia, que con Marinetti, hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja⁶.

Pese a las insistentes declaraciones de Marinetti acerca del carácter literario de su visita, el anuncio de su primera conferencia pública del 11 de

⁴ Respondiendo a nuestras preguntas, comenzó el literato italiano manifestando que su viaje a la América del Sur tiene por único objeto el satisfacer su viva curiosidad por conocer estos países, siendo ajeno en absoluto a toda finalidad de proselitismo o propaganda política. Han circulado —agregó— con respecto a este viaje especies absolutamente falsas y me interesa desvanecer prejuicios y suspicacias acerca de este punto. Amigo personal del jefe del Gobierno italiano, partidario de sus métodos y de su orientación, afiliado en su hora al movimiento de opinión que le llevó al Poder, ello no significa que tenga personalmente participación alguna en la política italiana en la hora presente. No

ejerzo ni he ejercido cargo ni representación alguna de carácter político. Soy únicamente artista; he vivido siempre en los medios artísticos, y vengo a América pura y exclusivamente como artista. Mi cerebro no está organizado para la monotonía de la política». («Ha llegado anoche el fundador del futurismo F.T. Marinetti», en *La Nación* 8 de junio de 1926).

⁵ «El señor Marinetti desautorizó en seguida los rumores según los cuales trae una misión oficial del gobierno de su país para realizar una propaganda en favor del fascismo. Eso es completamente inexacto, nos dijo, y la mejor prueba de ello es que los gastos del viaje están totalmente a mi cargo. Además, mi naturaleza propia me hubiera

impedido aceptar una misión de tal naturaleza, a pesar de la gran admiración que tengo por el régimen y el hombre que han salvado a mi patria de una catástrofe social y financiera que hubiera acarreado la ruina segura de Italia. Además, prosiguió, considero que el fascismo no es una doctrina que se pueda predicar y aplicar en cualquier país y en cualquier momento. El fascismo nació en circunstancias especiales, y en condiciones propias de la idiosincrasia del pueblo en que impera actualmente. Obedeció, a mi ver —añadió— a la imprescindible necesidad de disciplinar un país en el que reinaba el mayor desorden. (...) Pero repito, agregó, que vengo a la Argentina, como acabo de

visitar al Brasil, únicamente con el propósito de difundir las teorías del futurismo, y nada más. También es cierto que si mis compatriotas residentes en vuestro bello país me preguntasen en qué estado se encuentra Italia en la actualidad, no podría menos que decirles la verdad: lo que he visto. El orden es admirable, las industrias son florecientes, todo el país progresa cada día más. Es el inmenso resurgimiento de una raza que no ha perdido nada de su vigor proverbial». («Desde ayer es nuestro huésped Felipe T. Marinetti. El creador del futurismo nos hizo interesantes declaraciones», en *La Prensa* 8 de junio de 1926).

⁶ *Martín Fierro* n° 29-30, 8 de junio de 1926.

⁷ «Marinetti habló otra vez anoche. Fue interesante la conferencia que el público escuchó sin nerviosidad», en *Crítica* 16 de junio de 1926.

⁸ «Marinetti empieza hoy. Esta tarde en el Coliseo ocurrirá el espectáculo», en *Crítica* 11 de junio de 1926.

⁹ «Los apuros de Marinetti» en *La Protesta* 11 de junio de 1926.

¹⁰ «Si el futurismo se propusiese, en realidad, renovar los conceptos y la expresión del arte, estaríamos de parabienes. Nada hay que pueda asustarnos cuando se trata de salir de la rutina y de la academia. El problema comienza cuando los futuristas, pasando de la teoría a la práctica, pretenden hacernos comulgar con sus adefesios, haciéndonos creer que lo que vemos en la tela es lo que ellos quieren que veamos, como aquel pintor que debajo de un garabato había escrito "esto es un grito". («Marinetti. Su primera conferencia ha sido un rotundo fracaso», en *La Vanguardia* 12 de junio de 1926).

¹¹ «Marinetti. Su primera conferencia ha sido un rotundo fracaso», en *La Vanguardia* 12 de junio de 1926.

¹² En un punto, la temida actuación política de Marinetti partía de un presupuesto erróneo: la de considerarlo un enviado directo de Mussolini, con la finalidad evidente de propagar, principalmente entre los residentes italianos, los «ideales» fascistas. Según señalan muchos futuristas italianos, las relaciones formales entre el Duce y Marinetti luego de la marcha

junio en el teatro Coliseo genera gran ansiedad y se teme que no cumpla con lo anunciado. Por lo tanto, se toman numerosas normas de seguridad —la brigada de Orden Social adopta abundantes disposiciones para el mantenimiento del orden—; muchos deciden no concurrir por «el temor a las hortalizas volantes»; y la prensa registra que en el *hall* del teatro, minutos antes de que se inicie la conferencia, hay «una tirantez silenciosa, de miradas cómplices o acusadoras, que tenía como en una trampa magnética, cohibidos y nerviosos a futuristas y antifuturistas; a inteligentes y escépticos»⁷.

Los diarios de la fecha aumentan la expectativa: *Crítica* se pregunta reiteradamente acerca de los posibles tumultos que generará la primera conferencia ya que este vespertino tiene la certeza de que más de la mitad de los asistentes no irá al Coliseo con el ánimo de oír la conferencia, sino con el deseo de ser testigos de «una verdadera batalla campal». Para *Crítica* lo ocurrido en Río de Janeiro y en San Pablo acrecienta la expectativa y supone que los espectadores se sentirán defraudados y estafados si no se les brinda, por lo menos, un ruidoso y prolongado «escandalete»⁸; y *La Protesta*, que figura una intervención política de Marinetti, le dedica una nota en su tapa:

Para hoy se anuncia que dará su primera conferencia (Dios mediante) el chiflado del futurismo y del fascismo que se halla en esta capital desde hace unos días (...) Porque este loco tiene prometido a sus congéneres de Italia vivir al fascismo en Buenos Aires y tendrá que hacerlo para poder volver a sus lares con algunas probabilidades de librarse del "manganello" aunque tenga que afrontar aquí las contingencias de semejante aventura. Porque, loco y todo, prefiere las silbatinas y chaparrones de hortalizas al recibimiento que le harían sus compinches a su regreso si no hubiera cumplido, en parte siquiera, la promesa. He ahí en los apuros en que se halla en estos momentos el pobre loco. Si habla del fascismo, malo, y si no habla, malo también. ¡Peliagudo dilema!⁹.

Con los mismos presupuestos, los socialistas de *La Vanguardia* —contrarios tanto a Marinetti como escritor como al futurismo como escuela estética¹⁰— acuden al teatro Coliseo para constatar la presencia de algún comentario político. Sin embargo, como «de acuerdo con su promesa, no habló de fascismo, e hizo bien. Ciertas cosas son permitidas en Italia, pero fuera de allí resultan peligrosas»¹¹, el caso Marinetti desaparece de las páginas del diario que, en cambio, dedica largas notas al segundo aniversario del asesinato de Matteotti.

Nada de lo imaginado, temido o esperado sucede esa tarde en el teatro Coliseo¹²: la primera conferencia, titulada «El futurismo bajo sus diversos aspectos en los países en que imperan las escuelas de vanguardia», comienza a las 17.30 horas cuando, al levantarse el telón un escenario vacío (que sólo tiene un decorado de fondo: un gran paño formado por

restos de género de variado tamaño, forma y color, símbolo de las nuevas tendencias pictóricas) aparece Marinetti, con paso ágil, vivo y nervioso, e inicia la conferencia. Al final, tras un breve descanso, Marinetti recita en francés «Vers libre en honneur d' un automobile de course» y en italiano «La batalla de Adrianópolis», siendo muy aplaudido. Mientras que tanto *La Nación* como *La Prensa* señalan la presencia de gran cantidad de público «selecto y numeroso» en el teatro, *La Vanguardia* y *La Fronda* concuerdan al señalar que, contrariamente a lo esperado, la cantidad de público no fue numeroso ya que no alcanzó a llenar media platea¹³.

Esta calma y falta de discusiones se mantiene a lo largo de todas las actividades desarrolladas por Marinetti en Buenos Aires: cuatro conferencias públicas (tres en el Coliseo, la primera ya descrita y las otras dos tituladas: «El teatro y el futurismo» el 15 de junio y «Los sports, el juego, el

sobre Roma de 1922 nunca fueron del todo buenas. Así, mientras Francesco Cangiullo acentúa las diferencias estéticas y artísticas del futurismo con el régimen, diciendo que: «Marinetti quería destruir todo lo que Mussolini amaba, las bibliotecas, las ruinas, la romanidad, el clasicismo, las escuelas, mientras que Mussolini no, él era todo un romano antiguo. ¿Qué era lo que había en común? Había solamente amistad. Marinetti iba a almorzar con Mussolini casi todos los jueves y hablaban de muchas cosas. Muchas cosas el Duce se las aprobaba, se las admitía. Marinetti quería hacer mucho por los artistas: cajas mutuales, por ejemplo. Pero muchas cosas Mussolini no se las admitía y cuando veía las cosas futuristas no entendía nada»; Mario Dessy plantea el desencuentro político: «El futurismo, después de haberse adherido políticamente (así sea con todas sus autonomías pero con

toda lealtad) al Régimen, hubiera podido aspirar a convertirse en el modelo de la cultura, incluso por la amistad que ligaba a Marinetti con Mussolini y por la contribución que el fundador del futurismo había dado a la lucha política antes de la Marcha. De hecho el futurismo nunca tuvo derecho de ciudadanía en la cultura oficial del régimen, más bien fue repudiado por ella. (...) Marinetti se mantuvo siempre en la oposición. Continuaba inspirándose en las ideas originarias de revolución, mientras que el fascismo tuvo fatalmente que remitirse a la tradición como soporte del régimen, como garantía de la idea imperial y nacional. (...) Marinetti se lamentó muchas veces conmigo del ostracismo "de la cultura oficial hacia él y tuvo ocasión muchas veces de verificar el fundamento de sus lamentaciones: en la Academia se le oponían y lo combatían no sólo en la Clase de las Letras, sino

también en las demás clases. El propio Pirandello, a quien le reconozco un poderoso ingenio innovador, pudo hallar un lugar en el cuerpo de la cultura oficial. Pero Marinetti no quiso eso, y además no lo hubiera logrado". (Entrevistas publicadas en Sergio Lambiasi y Battista Mazzaro Marinetti entre los futuristas, México, Fondo de Cultura Económica, 1978).

¹³ «Dada la resonancia que se ha dado al viaje de Marinetti, creímos hallar el teatro rebosante de público, siquiera por ese movimiento de curiosidad contagiosa que se produce en una gran ciudad como la nuestra cuando los diarios se empeñan en despertarla, aunque sea por asuntos triviales. Primera decepción. En el foyer nos encontramos con un grupo no muy numeroso de personas bien trajeadas, entre las cuales había unas cuantas señoritas que juzgamos, por su aspecto, "intelectuales". Nada de muchedumbre, nada de apreturas; la circulación es

libre, acaso demasiado libre, tanto que se presiente el fracaso de la conferencia marinettiana. Entramos. A pesar de haber transcurrido con creces la hora fijada para la conferencia, la mitad de la platea se halla vacía, los palcos, ídem; sólo en las gradas y en el paraíso se nota la presencia del público. Al presentarse en el escenario Marinetti es saludado con un breve aplauso, en el que se entremezcla uno que otro silbido». («Marinetti. Su primera conferencia ha sido un rotundo fracaso», en *La Vanguardia* 12 de junio de 1926); «Contrariamente a lo que se esperaba, no fue muy numeroso el público que concurrió a escuchar la palabra del creador del futurismo (...) Marinetti fue muy aplaudido, lo que nos conduce a la conclusión de que nuestro público es un decidido partidario de la nueva tendencia artística». («Marinetti pronunció ayer su primera conferencia», en *La Fronda* 12 de junio de 1926).

lujo, la moda, la melena y el "tactilismo" (arte nuevo)» el 17 de junio) y una en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, organizada por el centro de estudiantes de Arquitectura titulada «El futurismo en la arquitectura» el 12 de junio), dos conferencias cerradas (el 17 de junio en la Asociación Wagneriana y el 18 de junio en el Círculo Italiano sobre «Los poetas futuristas: Buzzi, Folgore, Carli, Settimeli»); tres charlas en la Asociación de Amigos de Arte por la inauguración de la exposición de pinturas de Emilio Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges, y de proyectos arquitectónicos de Alberto Prebisch y Vautier del 17 al 19 de junio; conferencias en el interior (La Plata, Rosario, Córdoba); dos conferencias radiales; una colaboración en la «Revista Oral» de Alberto Hidalgo en el sótano del *Royal Keller*.

Día a día, en toda la prensa la decepción ante los efectos reales de la visita de Marinetti aumenta: no sólo no hay escándalos sino que tampoco hay discusiones en torno a las supuestas novedades estéticas que el poeta proclamaría desde el escenario. La única polémica que sus palabras suscitan se basa en un equívoco: mientras que se le discute su idea de abolir la tradición (discutiendo con lo expresado en su manifiesto de 1909), el Marinetti de 1926 recupera para el futurismo una gran tradición que abarca a Miguel Angel, Leonardo, Giotto, etc., señalando que es un error que se considere a los futuristas como deseosos de romper sus lazos con el pasado ya que, al contrario, son sus continuadores, la proyección lógica y natural de los grandes creadores de todas las épocas¹⁴.

La polémica se inicia con una nota que Lucas Ayarragaray publica en *La Nación* en la cual discute con Marinetti y con las concepciones futuristas acerca de la idea de tradición, diciendo que desconocer la tradición torna imposible la renovación¹⁵. La polémica es retomada por *La Fronda* que, en el mismo sentido, se discute el antitradicionalismo de la propuesta futurista:

Lo que este renovador fantástico y sin suficiente contrapeso estético ha llamado fétida plaga de profesores, arqueólogos y anticuarios no es más que el antecedente inmediato de su grito de guerra contra los museos y el arte inspirado en los grandes maestros de la antigüedad. Hasta el mismo Miguel Angel, el portentoso padre del Moisés y de La Pietá, no es persona grata para Marinetti y su pintoresca comparsa de "convencidos".

¡Hay que destruir su obra prodigiosa y sobrehumana!¹⁶.

Marinetti responde a Ayarragaray por medio de una carta abierta publicada en *La Nación* en la cual diferencia dos tipos de tradición diciendo que si por tradición se entiende «el grueso de los mediocres artistas tradicionales ligados por una misma pasión absurda hacia el museo y el plagio», se declara destructor «feroz» de la tradición. En cambio, si por tradición se

¹⁴ «Conferencias - "Orígenes y verdadero concepto del futurismo"» en *La Nación* 12 de junio de 1926.

¹⁵ «Por ser el futurismo sistemático, desconoce las más nobles porciones del mundo y del espíritu humano y del espíritu de la historia. No es capaz de contemplar sino fragmentos estrechos de arte en vez del conjunto, de la universalidad. El arte, la filosofía, la ciencia, la literatura, la cultura, en fin, son eclécticos, pero jamás parciales. Solamente el empirismo sectario es parcial (...) El futurismo engendraría, sobre todo en países jóvenes e incipientes, el materialismo y la vulgaridad. Todo lo grande y alto hasta ahora lo realizó la humanidad con entusiasmo trascendente». («Divagaciones antifuturistas, por Lucas Ayarragaray (para *La Nación*)», en *La Nación* 16 de junio de 1926.

¹⁶ «"Arquitectura futurista" - Marinetti desarrolló ayer este tema» en *La Fronda* 13 de junio de 1926.

entiende «la gran familia maravillosa de los artistas creadores, todos los cuales, sucesivamente, revolucionaron el arte, olvidaron lo ya hecho por lo nuevo y fueron todos ellos, en mayor o menor medida, futuristas, desde Giotto a Miguel Angel, a Manet, Cézanne, Fattori, Previati, Medarno Rosso, Boccioni, Russolo, Balla, Depero, Prampolini», el futurismo encuentra en ellos «la tradición revolucionaria del arte»¹⁷.

La indignación que esta nueva posición de Marinetti produce se traduce en las notas que tanto *La Fronda* como *La Protesta* dedican al «apóstata»: los frondistas, asombrados de que el elogio caluroso por la tradición sea gustosamente suscripto por cualquier «passatista», señalan: «Y para que nada falte incurre también el poeta en la vulgaridad de aconsejarnos que vivamos del “oxígeno general y de la propia serenidad”. ¿Se concibe al apóstol de la velocidad, del puñetazo, del insomnio febril, del jadear de las máquinas, hablando de la serenidad, atributo inherente a la belleza clásica?»¹⁸; mientras que los anarquistas, en un tono altamente polémico, discuten las ideas centrales de la «nueva» propuesta futurista: «Decirnos que Da Vinci, Dante, Miguel Angel y etc. fueron futuristas en relación al ritmo cansino de su tiempo, son verdades manoseadas al alcance de cualquier Cupertino del Campo, colmo de ineptitud y de sordera intelectual. Si nada nuevo podía decirnos después de lo dicho hace diez y siete años, nunca debió prestarse a la chirinada de esa gira de estrella de café chantant. Pero abandonémosle a su suerte de simulacro de genio, ya fracasado; es que el pobre nos inspira una profunda compasión. Hay gente que no sabe morir a tiempo»¹⁹.

Efectivamente, el descontento ante la inexistencia de polémicas o debates va desdibujando la mítica figura revolucionaria de Marinetti²⁰. En los balances que los diarios realizan a medida que la visita llega a su fin, varias son las hipótesis que intentan explicar el vacío de algún acontecimiento. El eje, retomado por la mayoría de los periodistas, es el de atribuir la falta de discusiones a la vejez de la teoría futurista²¹.

¹⁷ «El futurismo - Una carta de F.T. Marinetti» en *La Nación* 19 de junio de 1926.

¹⁸ «Apuntes del día» en *La Fronda* 29 de junio de 1926.

¹⁹ «Exposición Pettoruti, Xul Solar, Nora Borges (A.A. del Arte)» en *La Protesta (Suplemento Semanal)* 28 de junio de 1926.

²⁰ «La faz revolucionaria de Marinetti, su personalidad profundamente dinámica, originadora de grandes

escándalos, nos está resultando un mito. Hasta ahora no encontramos nada futurista en su persona, ni en sus declamaciones. Ni siquiera ha tenido una respuesta burlona, hija del buen humor, a las preguntas vulgares que se le han formulado». («Hoy hablará Marinetti», en *La Fronda* 11 de junio de 1926).

²¹ Por ejemplo, *La Prensa* se refiere a la segunda

conferencia de Marinetti en el teatro Coliseo diciendo que «Marinetti se concretó al análisis superficial de valores admitidos y consagrados, sin dar lo que en verdad hubiera sido interesante recibir de fuente tan autorizada (...) La impresión general causada por la conferencia de Marinetti es de que el sustentador de las ideas renovadoras ha llegado mucho después que las

ideas mismas. El fundador del futurismo, como un apóstol, se ha cristalizado en el propio dogma, sin tomar en cuenta que los discípulos han desparramado por todo el mundo la nueva verdad con el acopio de nuevas conquistas; de suerte que su palabra parece traducir pensamientos viejos a fuer de discursos, analizados y asimilados. Es como si ante un selecto

Los únicos que tienen una visión positiva acerca de lo acontecido son los martinfierristas que, en su número del 8 julio de 1926, publican una nota de redacción titulada «*Martín Fierro y Marinetti*» en la cual analizan la presencia del futurista en Buenos Aires. En ella señalan que, tanto sus conferencias dirigidas «a la masa» como la repercusión que sus teorías tuvieron en la prensa, son una colaboración valiosísima al movimiento de renovación porteño. En esta recuperación popular de la figura de Marinetti, los martinfierristas discuten con los grandes diarios acusándolos de que a pesar de no haber difundido jamás a un público amplio las nuevas teorías estéticas —«cometido que sí realizó Marinetti en sus conferencias públicas»— hayan reiterado la falta de novedad en las teorías futuristas.

Martín Fierro hace de la visita de Marinetti un ajuste de cuentas con los grandes rotativos remarcando que nunca han dedicado la mínima atención al movimiento vanguardista argentino²². Por lo tanto, el aspecto que reconocen en la figura de Marinetti no es la del vanguardista, sino sobre todo, la de ser un eficaz propagador del nuevo arte entre un público más amplio, al que *Martín Fierro* no ha tenido acceso por la falta de atención de los grandes diarios:

concurso de letrados alguien intentara poner de relieve las ventajas que se desprenden del conocimiento del abecedario». («Las dos conferencias de ayer, Marinetti disertó en el Coliseo sobre literatura teatral y escenografía», en *La Prensa* 16 de junio de 1926). En el mismo sentido, *La Fronda* reitera en innumerables notas el ocaso del futurismo y añade que la falta de escándalos o debates en torno a la figura de Marinetti se debe, centralmente, a que éste ha sido convertido en un suceso de mercado: ¿Por qué Marinetti en Buenos Aires no ha sido obsequiado con los frutos de la tierra, ni con los bancos de los teatros, ni siquiera con una rechifla en forma? ¿Por qué el hombre que durante veintitantos años, allá donde se presentaba provocando tumultos, griterías y

escándalos, aquí no ha provocado absolutamente nada de eso; y al contrario, hasta ha escuchado por lo general, aplausos, pero aplausos que tampoco sonaban; fríos, de simple cortesía, tal vez de desencanto? ¿Es que nuestro público es más bonachón que todos los públicos del resto del mundo? ¿Es que aquí las doctrinas futuristas han encontrado terreno abonado y han hallado simpática acogida? Nada de eso. (...) La realidad es que Marinetti no ha venido a Buenos Aires. Aquí ha venido una mala imitación que no ha resultado «ni chicha ni limoná»; un Marinetti graduado como para que resultara negocio en una empresa teatral; que pudiera provocar silbatinas no muy fuertes; pero nunca escándalos de esos que se traducen en pago de vidrios rotos. Marinetti venía contratado

por un empresario y por ese solo hecho, ya no era Marinetti. Lo de San Pablo costó dinero a la empresa. Y no se trataba de pagar, sino de ganarle. Por eso, al desembarcar en Buenos Aires se apresuró a hacer constar que no venía sino como mozo de paz; que respetaba todas las ideas; que se limitaría a exponer las suyas con mesura; y que no iba a hacer propaganda fascista. ¡Ya era otro! Sus conferencias se han ajustado a estas promesas de buen muchacho y han resultado lo que hemos oído. Cosas que no valía la pena ni de silbar ni de aplaudir ni de escuchar». («*Marinetti pour l'exportation*», en *La Fronda* 1 de julio de 1926).

²² «Es el recurso de los imbéciles y los ignorantes para tratar de salvar medianamente su atraso y la ausencia de información,

no digamos de espíritu moderno y orientación mental acorde con la época. De esos asuntos sólo saben los estudiosos y la cortísima elite que nos acompaña. Dos años y pico de propaganda de ideas y valores nuevos —dos años en que no hemos hecho otra cosa que predicar y ejercitar, no sólo lo que ha dicho Marinetti, sino todas las teorías de vanguardia, los conceptos modernos del arte en general, difundir los movimientos iniciados y en auge, y por sobre ello, tratar de poner de relieve esa nueva sensibilidad y formar un ambiente de acuerdo (aparte escuelas) con el nuevo sentir— son muy poca cosa para conseguir acortar las orejas de los burros y transformar la mentalidad de millares de cretinos», en *Martín Fierro* n° 30-31, 8 de julio de 1926.

Por otra parte, como todo militante que desarrolla dentro de la literatura y las artes plásticas una acción de propaganda y combate, Marinetti resulta, fatalmente, un hombre superficial. La vastedad de los temas que trata, la necesidad de estar al corriente de todo en arte y literatura y, en especial, la de dirigirse a un público que no está enterado de nada, porque no tiene bastante curiosidad ni inquietud, o bien quienes debían guiarle viven prejuzgando y rechazan deliberadamente y sin honrado examen todo intento de novedad o renovación, conservadores y reaccionarios por naturaleza —hacen que un hombre como este aparezca para los que siguen el movimiento de ideas mundial, no como un artista, ni un lírico puro, ni un crítico, sino sólo como un ardiente propagandista de las tendencias, aspiraciones y doctrinas del movimiento por él creado—. (...) En cuanto a las conferencias de Marinetti aquí, en La Plata, Córdoba y Rosario, por más que muchos individuos se hayan empeñado en negarlo, el solo hecho de que Marinetti insistiera en proclamar la belleza de la vida moderna —aunque ello para nosotros resulte una perogrullada, pues lo venimos practicando desde hace muchísimos años— para el público y los grandes rotativos esto es una enorme novedad²³.

Más allá de la decepción, efectivamente la presencia de Marinetti en Buenos Aires instala a la vanguardia estética argentina en un circuito de circulación mayor. No tanto por la pretendida masividad de sus conferencias públicas (a las que sólo acudieron escritores, intelectuales y sectores de clase alta), sino centralmente por la presencia reiterada de Marinetti en la prensa escrita. Difícil es medir hoy el impacto que para el amplio público de Buenos Aires, tuvieron las innumerables caricaturas futuristas, manifiestos y poemas transcritos por los diarios. Sin embargo, se puede hipotetizar que, en la estrecha relación que se establece entre el periodismo masivo y la renovación estética de la década del veinte, la prensa se convierte en un fuerte intermediario cultural al ser un espacio de divulgación e información de la modernización cultural del período.

²³ *Martín Fierro* n° 30-31, 8 de julio de 1926.

Silvia Saítta



La última conferencia de Borges

En «El Evangelio según San Marcos», incluido en el libro *El informe de Brodie*, Borges adjudica al protagonista haber estudiado en el «colegio inglés de Ramos Mejía». Ramos Mejía es una ciudad del Gran Buenos Aires, a menos de diez kilómetros de la capital argentina, en su continuidad urbana hacia el oeste. Se admite que la institución que menciona en el cuento es el Colegio Ward, con una trayectoria casi centenaria y célebre por la enseñanza de idioma inglés que caracterizaba a sus cursos. Borges visitó el Ward hace diez años, el 5 de septiembre de 1985, invitado por Pedro Urcola, ex director de la institución, quien mantenía con él cierta amistad derivada del quehacer literario. Inicialmente, Borges iba a ofrecer una conferencia en inglés para los estudiantes avanzados. Cuando se conoció esta restricción, según recuerdan los testigos, los demás alumnos provocaron un revuelo que obligó a democratizar la presencia del escritor. Borges habló en castellano, para quienes quisieron escucharlo, en la biblioteca del colegio, aunque, atendiendo su pedido, no se dio difusión pública al hecho.

Borges solicitó una mesa y un sillón con brazos y almohada. Pidió, antes de comenzar, un vaso de agua, que le pareció pequeño, por lo que requirió que se lo cambiaran por otro más grande. La persona encargada, algo molesta por el reclamo, le trajo entonces un vaso enorme y lo colocó ostensiblemente sobre la mesa. Borges no bebió ni un sorbo; el vaso quedó intacto. Almorzó en el colegio. Comió puré de papa, zapallo y zanahoria y tomó jugo de pomelo. Al poco tiempo viajó a Suiza, ya enfermo, y no regresó. Quedan algunas fotos una de ellas es la de página 170, los recuerdos de testigos y un casete con sus palabras, que nunca se transcribieron.

El escritor contestó preguntas de los asistentes. Con la misma naturalidad, respondió acerca de temas trascendentes, como la vida, la muerte, Dios, y de otros más domésticos, como los libros, el lector, algunos escritores. En la

introducción, la persona que lo presentó hizo un elogio de la poesía citando expresiones de varios autores. «Quién pudiera ser poeta» dijo Borges al escuchar esos conceptos. En la transcripción, las respuestas de Borges se han ordenado según algunos temas recurrentes. En lugar de la pregunta, se enuncia el asunto; siguen las explicaciones del escritor, respetadas textualmente, salvo algún titubeo o repetición.

Juan Carlos Dido

Lectores/los otros

Yo no escribo para nadie. Escribo porque siento la necesidad de hacerlo, pero no pienso en el lector. Trabajo el texto y procuro que lo trabajoso no se note. Quiero que todo parezca espontáneo. Mis amigos saben que no tienen que hablar de lo que yo escribo. De Bioy Casares tengo un libro espléndido, *El Sueño de los Héroes*. Tenemos un pacto táctico: yo publico un libro y no se lo mando; él publica un libro y no me lo manda. Nunca hablamos de lo que hemos escrito

Las condiciones para que pueda considerar «amiga» a una persona no dependen de mí. Hay personas inmediatamente simpáticas y otras me son inmediatamente antipáticas. Por ejemplo: yo conozco a una persona y sé de inmediato si esa persona me mira con amistad, con odio, con indiferencia. Cuando una persona siente amistad por mí, yo lo siento; cuando tiene inteligencia, también. No se siente por lo que la persona dice; se siente casi a pesar de lo que dice. Otro ejemplo: yo voy a una reunión, me presentan a varias personas. Una de ellas dice cosas muy inteligentes, otra dice frivolidades o no dice nada. Al salir, yo sé que la primera era imbécil y la segunda sumamente inteligente por no haber dicho nada.

Creación literaria

Yo siento, a veces, que algo está a punto de ocurrir. Entonces trato de esperar asiduamente que llegue ese algo, que será después un soneto, un cuento, una metáfora, una fábula. De alguna parte recibo ese algo; trato de ser digno de ese honor y procuro intervenir lo menos posible en lo que escribo. Cuando yo era joven, tenía teorías; ahora no tengo ninguna. Creo que cada tema le hace saber al escritor si quiere ser escrito en prosa, en verso, si está buscando un soneto, si está buscando un verso libre. Continuamente recibo esos dones. A veces, escribo un cuento y, una vez escrito,

compruebo que es un cuento que escribí hace muchos años, realmente distinto. En fin, creo que lo importante es recibir. Buscar un tema es un error, un error propio de quien no tiene destino de escritor. Un escritor debe recibir temas, tiene que dejar que los temas lo busquen y lo encuentren. Publicar no tiene ninguna importancia, no es parte esencial del destino de un escritor. Coincido con Alfonso Reyes: publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores. Yo no sé si mis libros son un éxito o un fracaso. No leo nada escrito sobre mí. En mi casa no hay libros míos ni libros escritos sobre mí.

Muchos escritores dicen que escribir es un sufrimiento. No es mi caso. Escribir es un alivio. En los últimos días he escrito tres sonetos, porque el soneto es portátil, uno lo lleva en la cabeza, las rimas ayudan a la memoria y uno va haciendo borradores mentales. Luego uno lo dicta, luego uno lo olvida, uno lo retoma, uno lo corrige. Para un hombre que tiene que estar solo, escribir en verso es el mejor pasatiempo. Escribir es grato; no importa la calidad de lo que uno escribe. Escribir es un placer.

Yo siempre estoy escribiendo lo mismo. Siempre tengo aquellos temas del laberinto, tengo pesadillas casi todas las noches, estoy perdido. Luego, el tigre que me ha atraído siempre. Cuando yo era chico me demoraba horas y horas en el jardín zoológico, mirándolo. Después encontré una frase que dice que el tigre es un símbolo de terrible elegancia. Tengo otros temas, como el espejo, que es el tema del doble, del *alter ego*; las máscaras, que me daban tanto miedo cuando era chico. Los temas y los argumentos son pocos, pero los repito con variaciones.

Literatura/sueño/realidad

No sabemos si la realidad es real o fantástica. No sabemos si el universo pertenece al género realista o al fantástico. Posiblemente, todo el mundo es un sueño, toda la historia es un sueño. Ese sueño puede no ser soñado por nadie. Es un sueño que se sueña. La historia es parte de ese sueño y yo, en este momento, soy parte del sueño de cada uno de ustedes, por lo que puedo decir que el sueño de ustedes es un poco trivial. A un joven que quiera empezar a escribir le diría lo que una vez me dijo mi padre: que sólo escribiera cuando sintiera una necesidad íntima de hacerlo, sin apresurarse a publicar; y que leyera mucho, pero que sólo leyera lo que le interesara. No hay que leer un libro porque es antiguo, porque es moderno, porque es famoso, tenemos que leerlo cuando realmente nos interesa. Mi padre me ofreció su biblioteca, una vasta biblioteca, con muchos libros ingleses. Yo leía, como sigo leyendo ahora, por ejemplo, Kipling, *Las Mil y*

Una Noches, el *Quijote*, el *Facundo*, en fin... yo he leído muy poco realmente. Estoy siempre releendo los mismos libros. Yo no sé italiano, pero he leído la *Divina Comedia* diez o doce veces.

Todo lo que escribo es biográfico. Como soy un hombre muy tímido digo todo indirectamente. No he creado personajes ni situaciones. Todo eso me ha ocurrido un poco menos enfático, menos dramático, pero me ha ocurrido. En cierto modo, todo lo que yo escribo es confesional.

La literatura es un arte de la categoría más alta. Las ciencias se modifican constantemente, pero una vez escrita, la *Odisea* está ahí para siempre. Cuando algo sale bien, sale bien para siempre. Es lo mismo que se haya escrito en la antigüedad remota, en el siglo XVII o ahora: es lo mismo.

Si un hombre siente la necesidad íntima de escribir, debe hacerlo; si no, no tiene por qué hacerlo. Cuando yo era joven, todos sentíamos la gravitación de Lugones. Lugones había dicho que la metáfora era un elemento esencial en la poesía. Ultimamente, se ha estudiado, a través del inglés y del alemán, la poesía japonesa. No hay una sola metáfora, como si sintieran que cada cosa es única, que no puede ser transformada en otra. Por ejemplo: un famoso poema japonés, que consta de diecisiete sílabas, puede traducirse así: «Sobre la gran campana de bronce se ha posado una mariposa». Eso es todo. Se compara la gran campana perdurable de bronce con lo fugaz y fino de la mariposa. Y eso es el poema. No hay una sola metáfora. En la poesía china tampoco; nunca se compara una cosa con otra; es la ausencia de la metáfora. Claro que tampoco es obligatoria la ausencia de metáfora. Creo que lo importante en el verso es la cadencia. El verso tiene que tener, esencialmente, música, música verbal. El verso tiene que ser grato al oído. Para los chinos y japoneses, el verso tiene que ser grato a la vista. Lo escriben en hologramas que tienen que ser un espectáculo.

La poesía es una necesidad eterna del hombre. Creo que todo cambia. La conformación de los planetas y de los países cambiará seguramente; pero la poesía es una necesidad eterna. Si se quemaran todos los libros, todo lo que se ha escrito hasta ahora, el hombre volvería a escribir los mejores, de un modo distinto, desde luego, pero esencialmente idénticos.

Dios/muerte

He tratado de creer en un Dios personal. Mi abuela era metodista. Sus mayores eran cuáqueros; era muy religiosa. Yo he tratado de creer en Dios, pero no he podido hasta ahora. Es una incapacidad mía. Pero creo, eso sí, en un propósito ético, quizás estético y quizás intelectual también,

para este mundo. Todo el universo está regido por un principio ético. Eso es más importante que creer en un dios, personal o no.

Yo no temo a la muerte. No le temo ni me entristece. Cuando estoy triste pienso: cómo puedo estar triste si me espera esa gran aventura que es la muerte. Si tengo suerte, seré aniquilado, borrado totalmente, y si no, si hay otra vida, la aceptaré como he aceptado ésta. Peor que ésta no será. Hasta puede ser mejor. No sabemos nada, pero podemos pensar que hay una aventura más allá de la muerte.

Política

Dentro de doscientos años mejorarán las cosas en la Argentina. Tengo que pensar en la Argentina del futuro, porque la del presente es bastante opresiva. Soy un viejo anarquista inofensivo. Yo querría una intervención mínima del Estado, que ahora nos está vigilando continuamente.

Yo dije lo que pensaba bajo cualquier régimen político. He tratado de decir cosas ingratas para unos y quizá gratas para todos. Lo que yo he expresado es lo que muchas personas no se atrevían a decir. En ciertos momentos era muy difícil decir ciertas cosas. Pero algunos escritores, Sábato o yo, por ejemplo, gozábamos de cierta impunidad y la aprovechamos, en un país tan fácilmente miedoso como la Argentina.

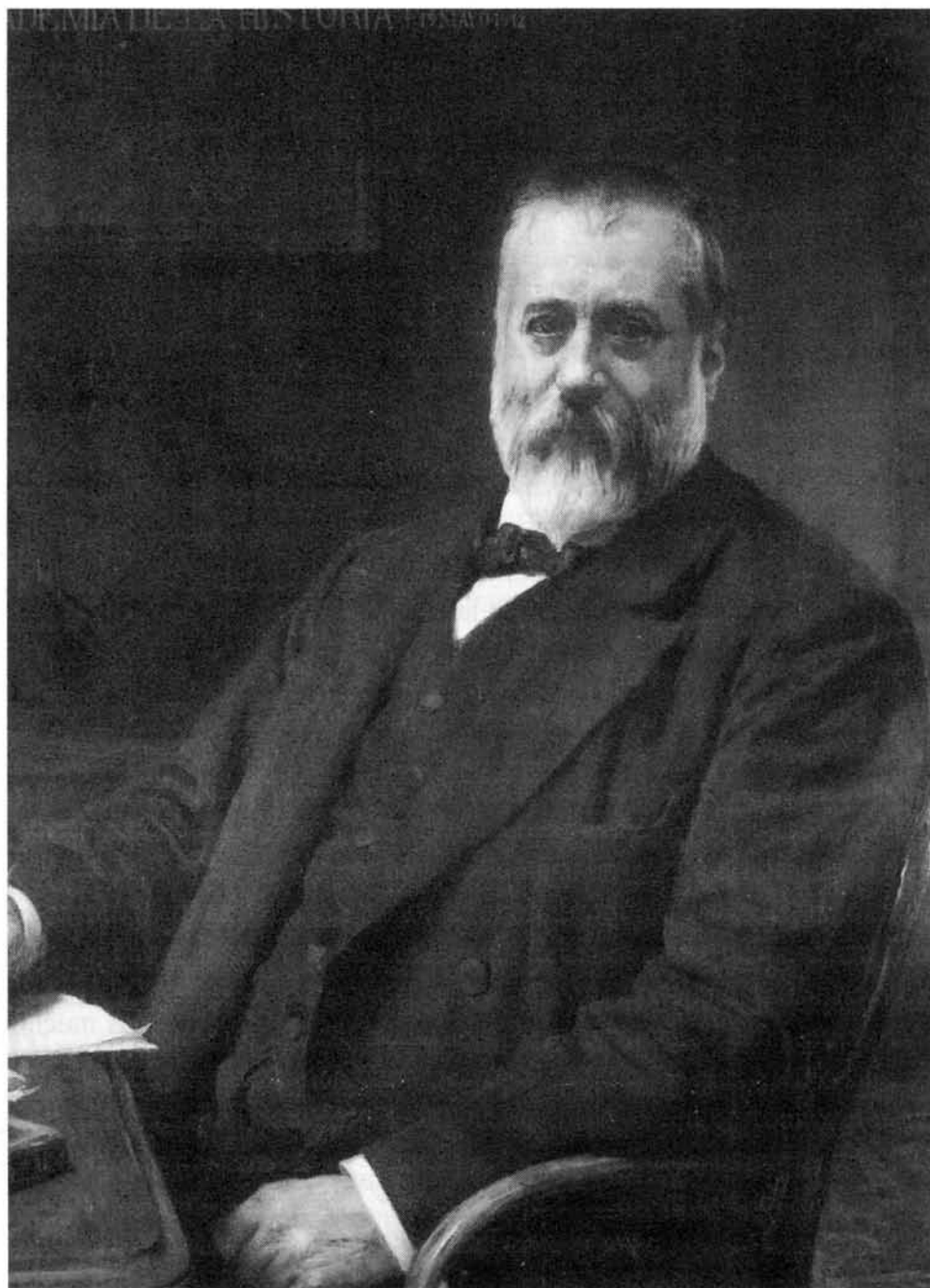
El nacionalismo hace mal. Espero que en un tiempo futuro no haya países. Espero que haya un solo país. Poco después del primer viaje a la Luna, vino a verme el agregado cultural de la embajada rusa y me dijo: «Ha sido la noche más feliz de mi vida; qué puede importar que sean americanos o rusos; el hombre ha llegado a la Luna». Yo sentía lo mismo. Seguramente es una utopía. Mejor que sea una utopía. Todo empieza por ser una utopía.

Humor

Una de las frases ingeniosas de Macedonio Fernández, fue un regalo de un primo mío, que la había inventado. Se llamaba Guillermo Juan Borges. Murió en Villa Elisa. Había ido a un concierto, porque le gustaba mucho la música. Macedonio Fernández le preguntó: «¿Había mucha gente?». Y mi primo le contestó: «Había tan poca gente que si falta uno más no cabe». Entonces Macedonio le dijo: «qué linda broma»; y mi primo: «se la regalo, Macedonio».

Jorge Luis Borges

Menéndez Pelayo,
por José Moreno
Carbonero, 1913



Menéndez Pelayo, Borges y «Los teólogos»

A la memoria de don Luis Alberto Ahumada que, en el ominoso año 1943, en el Colegio Nacional de Catamarca, nos enseñaba Historia Antigua leyéndonos textos de la Biblioteca Clásica dirigida por Don Marcelino. Tal vez esa fue la razón por la cual nuestro profesor fue dejado cesante en 1944.

El estudio detenido de uno de los más famosos cuentos de Borges, me llevó a examinar cuáles fueron las relaciones entre el autor de *Ficciones* y el famoso y a veces polémico historiador de las literaturas hispánicas, don Marcelino Menéndez y Pelayo, aquel que se autocalificaba de «católico a machamartillo» y cuya imagen —groseramente simplificada por partidarios de la derecha y por enemigos de la izquierda— todavía sirve de bandera a cierta atrasada parte reaccionaria de la península y de Hispanoamérica, que no ha alcanzado a entender la evolución en amplitud y generosidad que don Marcelino, antes de morir, había experimentado frente a numerosos problemas de su patria¹. Y estas notas quieren ser un homenaje a aquel enorme sabio nacido en la Montaña —de quien todos hemos aprendido y seguimos aprendiendo cada vez que nos acercamos a sus brillantes y ricas páginas— y de quien también yo aprendí en una adolescencia, ¡ay!, tan lejana y olvidada.

En la obra de Borges hay, extrañamente, varias referencias a Menéndez Pelayo. Digo esto, porque a la admiración —bastante contenida— por la enorme obra del español, se suman pasajes en los que evidentemente Borges se ríe del santanderino y de su obra. Ya veremos que don Marcelino ha sido la fuente de un pasaje bastante importante, de uno de los cuentos más famosos del escritor porteño. Según Daniel Balderston², aparecen en la obra borgiana diecinueve referencias a don Marcelino, lo cual señala que se trata de un crítico que el escritor argentino frecuentó bastante en su época de lector voraz (como suponemos deben haber sido los años de

¹ Véase el olvidado libro de Dámaso Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario* (Las palinodias de don Marcelino), Madrid: Gredos, 1956, que es la única obra que analiza la evolución de las ideas en este crítico, quien en sus años de madurez —antes de su temprana e injusta muerte a los 56 años— había reexaminado y reconsiderado muchas de sus extremadas ideas de la juventud y muchas de las nociones críticas de sus primeras obras.

² Ver: *The Literary Universe of Jorge Luis Borges* (Nueva York: Greenwood Press, 1986), de donde hemos sacado todas las referencias que utilizamos en esta nota.

1910 hasta 1940, cuando los problemas oculares fueron alejando a Borges del mayor y más constante placer-actividad de su existencia). Veamos estas referencias al autor de *Calderón y su teatro*.

En *Otras Inquisiciones*, «Formas de una leyenda», leemos, mientras el narrador cuenta la leyenda de Buda: «Todo esto y mucho más hallará el lector en el primer volumen de *Orígenes de la novela*». Al final de *Historia de la eternidad* se aclara: «He trabajado al azar de mi biblioteca. Entre otras obras que más serviciales me fueron, debo mencionar las siguientes», y cita uno de esos textos que muy pocos han leído: *Ensayos de crítica filosófica*, de Menéndez y Pelayo, 1892. La singular biografía borgeana de Evaristo Carriego tiene un artículo interesantísimo sobre «Las inscripciones de los carros». Allí leemos: «... conviene asimilar a las otras letras las sentencias de carro, para que se desengañe el lector y no espere portentos de mi requisa. ¿Cómo pretenderlos aquí, cuando no los hay en las premeditadas antologías de Menéndez y Pelayo...?». En los numerosos textos misceláneos que se colectaron en la antología borgeana editada por Celtia, hay uno titulado «Una versión de Borges». Este comienza así: «Marcelino Menéndez y Pelayo —cuyo estilo, pese a la casi imposibilidad de pensar y al abuso de las hipérboles españolas, fue ciertamente superior al de Unamuno y al de Ortega y Gasset, pero no al que Groussac y Alfonso Reyes nos han legado— solía decir que de todas sus obras, la única de la que estaba medianamente satisfecho era su biblioteca; parejamente, yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven...». En su *Introducción a la literatura inglesa* leemos: «En Thomas Babington Macaulay (1800-59) se unen, como en Menéndez y Pelayo, un gran escritor y una inteligencia poco común. Ambos gozaban de una prodigiosa memoria; ambos nos dejan la impresión de haber leído todos los libros. Aquí cesan las semejanzas. Menéndez y Pelayo fue un católico fervoroso; Macaulay, un protestante tibio y un liberal. Otra diferencia reside en la imaginación; Macaulay era capaz de evocar de una manera vívida intrigas y batallas». En el libro sobre *Martín Fierro* cita elogiosamente a don Marcelino y agrega: «Se ve que a Menéndez y Pelayo lo impresionó la 'madrugada clara' en que atravesaron la frontera los dos amigos». En el volumen *Leopoldo Lugones*, hablando del movimiento modernista, leemos: «La circunstancia de que algunos críticos españoles ignoraran esta indigencia (la de la pobreza literaria del modernismo —siempre según Borges—) contribuía a hacerla más irreparable; así Menéndez y Pelayo, en la Antología que se titula *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*, admite inexplicablemente una desmesurada proporción de poetas de su época». En *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* la actitud negativa contra el crítico español asume niveles de visible agresividad no justificada. En

«Deslindando responsabilidades», con el tono jocoso de todo el libro, se comenta la obra presuntamente literaria de un autor poco importante llamado Molinero: «Fuerza es negarle al Molinero los sabrosos romances de recio sabor popular *Quesillos y requesones*, *De conejo el escabeche* y *Gran señora es la toronja*, que hicieron las delicias de don Marcelino Menéndez y Pelayo y de tanto otro crítico sagaz». Cuatro páginas después del texto citado aparece lo siguiente: «Mencionaremos, para finiquitar, una hipérbole sugerida por el nombre plural de Behemot, que la Escritura (Job, L,10) da al hipopótamo y que vale por animales: el Molinero confiere al garañón que endilgó una atrevida cox al conde de Jaca, el gallardo verso que le helaba la sangre a don Marcelino: *es más grande que dos o tres conejos*».

Mostraremos ahora cómo Borges utilizó un pasaje de la *Historia de los Heterodoxos Españoles* de don Marcelino, para componer uno de los momentos más dramáticos de su relato «Los teólogos». El texto del autor argentino describe la terrible escena de la ejecución de Juan de Panonia, que es el nombre dado a uno de los dos teólogos que se enfrentan en el relato. Es evidente que la descripción evoca la también espantosa que recuerda la ejecución en Ginebra de aquel varón extraordinario que descubrió la circulación de la sangre, el aragonés Miguel (de) Servet, mandado matar por Calvino —según Menéndez Pelayo— por odios y envidias nacidas de las diferencias teológicas y de los celos de poder que corroían el alma del jefe protestante.

Vamos a dejar hablar a los textos. Y después haremos algunos comentarios aclaratorios. Es oportuno recordar que el cuento «Los teólogos» ha merecido varios estudios valiosos. Se ha relacionado el relato con las ideas de su autor (Christ, Wheelock); otros han estudiado su desarrollo narrativo (así Bell Villada y Cedola); Alazraki ha señalado ciertas peculiaridades de su contenido y forma, haciendo referencia a que en dicho texto —como en otros relatos borgianos— «hay mucho de técnica realista». Los elementos realistas de la historia tienen un origen sorprendente, que queremos indicar en esta breve nota. Y ahora una referencia personal. Siempre que leía «Los teólogos», una como campanita parecía advertirme que en un lugar del pasado perdido en mi memoria, existía un pasaje o una situación semejante que había sido conocida por mí en algún momento de ese pretérito. La casualidad o el azar, que suele ser tan poderosa como la memoria racional, me llevaron a releer un libro enorme, que había sido durante varios años mi refugio para huir de la aburrida vida provinciana. Ahora había encontrado la referencia buscada. Vamos a poner frente a frente la página de Menéndez y Pelayo y la del relato de Borges. El historiador español se basó en la biografía de Servet escrita por Chéreau para describir la ejecución del célebre aragonés, que tuvo lugar en Ginebra, en

1553. Es de un pasaje de los *Heterodoxos* de donde Borges copió, casi a la letra, el conmovedor y feroz relato de la muerte por el verdugo del pensador y teólogo español. En su relato el personaje asumía el nombre de Juan de Panonia.

*Historia heterodoxos*³

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, por esta nuestra definitiva sentencia que damos aquí por escrito, condenamos a tí, Miguel Servet, a ser atado y conducido al lugar de Champel y allí sujeto a una picota, y quemado vivo juntamente con tus libros, así de mano como impresos, hasta que tu cuerpo sea totalmente reducido a cenizas, y así acabarás tu vida, para dar ejemplo a todos los que tal crimen quisieren cometer.

Oída la terrible sentencia, el ánimo de Servet flaqueó un punto, y cayendo de rodillas, gritaba: «¡El hacha, el hacha, y no el fuego!... (pág. 303).

Habían llegado a la colina de Champel, al Campo del Verdugo, que aún conserva su nombre antiguo... En aquel lugar, uno de los más hermosos de la tierra, iban a cerrarse a la luz los ojos de Miguel Servet. Allí había una columna, hincada profundamente en el suelo, y en torno muchos haces de leña, verde todavía, como si hubieran querido sus verdugos hacer más lenta y dolorosa la agonía del desdichado...

Era medio día. Servet yacía con la cara en el polvo, lanzando espantosos aullidos. Después se arrodilló... se puso en manos del verdugo, que le amarró a la picota con cuatro o cinco vueltas de cuerda y una cadena de hierro, le puso en la cabeza una corona de paja untada de azufre, y al lado un ejemplar del *Christianismi Restitutio*. En seguida, con una tea prendió fuego en los haces de leña, y la llama comenzó a levantarse y envolver a Servet. Pero la leña, húmeda por el rocío de la mañana, ardía mal, y se había levantado además un impetuoso viento, que apartaba de aquella dirección las llamas. El suplicio fue horrible: duró dos horas, y por largo espacio oyeron los circunstantes estos desgarradores gritos de Servet: «Infeliz de mí, por qué no acabo de morir? Las doscientas coronas de oro y el collar que me robasteis, no os bastaban para comprar la leña necesaria para consumirme?» (págs. 304-305).

«Los teólogos»⁴

Aureliano presenció la ejecución, porque no hacerlo era confesarse culpable. El lugar del suplicio era una colina, en cuya verde cumbre había un palo, hincado profundamente en el suelo, y en torno muchos haces de leña. Un ministro leyó la sentencia del tribunal. Bajo el sol de las doce, Juan de Panonia yacía con la cara en el polvo, lanzando bestiales aullidos. Arañaba la tierra, pero los verdugos lo arrancaron, lo desnudaron y por fin lo amarraron a la picota. En la cabeza le pusieron una corona de paja untada de azufre; al lado, un ejemplar del pestilente *Adversus annulares*. Había llovido la noche antes y la leña ardía mal. Juan de Panonia rezó en griego y luego en un idioma desconocido. La hoguera iba a llevárselo, cuando Aureliano se atrevió a alzar los ojos. Las ráfagas ardientes se detuvieron; Aureliano vió por primera y última vez el rostro odiado. Le recordó el de alguien, pero no pudo precisar el de quien. Después, las llamas lo perdieron; después gritó y fue como si un incendio gritara (pág. 44).

Una lectura comparativa muestra que Borges utilizó sagazmente ciertos pasajes del relato de Menéndez Pelayo y hasta alguno fue directamente copiado por el autor de *El Aleph*. Toda la situación está tomada de los

³ Las citas están tomadas de *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid: Librería Católica de San José, 1880), vol. 2, págs. 302-305. Se indicará la página en cada caso.

⁴ El texto usado está en *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé, 1957), págs. 35-45. El pasaje que nos interesa en pág. 44.

Heterodoxos y Borges supo destacar, con su acostumbrada destreza, los aspectos más dramáticos del relato-fuente. Lo que ocurrió es que el sabio narrador supo sintetizar ciertos pasajes y siempre lo sintético del relato rioplatense aumenta —si cabe— la dramaticidad de la crónica original. En esta síntesis cargada de fuerza trágica, Borges mejora —a veces— el original, y cuando lo copia al pie de la letra sabe siempre utilizar los aspectos más cargados de poder emotivo y expresivo sobre el lector. Un ejemplo basta para ver cómo un hecho narrado por el cronista asume en Borges una poderosa realidad concreta, siempre debido al uso acertadísimo de la síntesis que disminuye el número de palabras para decir lo mismo con menos medios lingüísticos. Es la brevedad de medios lo que presta poder a lo expresado y le da admirable fuerza estilística. El texto del historiador dice que en medio del humo de las leñas húmedas que quemaban mal, se escuchaban los gritos desgarradores del condenado. En los *Heterodoxos* leemos: «...la llama comenzó a levantarse... Pero la leña, húmeda por el rocío de aquella mañana, ardía mal, y se había levantado además un impetuoso viento, que apartaba de aquella dirección las llamas». Borges dice esto, pero de manera mucho más sintética y eficazmente dramática: «Había llovido la noche antes y la leña ardía mal... gritó y fue como si un incendio gritara.»

Si se lee el parágrafo de don Marcelino que comienza con la frase «Era medio día», se verá que Borges dice lo mismo que la fuente utilizada; lo que ocurre es que lo dice de modo esencial. Todo lo expresado por Menéndez Pelayo en 22 líneas, nos es comunicado con cargada y potente expresividad por Borges en nueve líneas que contienen la mitad de palabras... la caja de la página del volumen editado a fines del siglo pasado en Madrid, es mucho mayor en espacio concreto y la tipografía bastante menor. La línea de Borges contiene solamente 52 puntos; la del crítico e historiador español, 67. Las primeras están en cuerpo 14, las del segundo, en cuerpo 10. Con estas observaciones que parecen tan concretas queremos indicar solo esto: lo apretadamente limitado en el número de palabras aumenta su poder suasorio y emotivo sobre el lector.

No se olvide algo esencial: este relato, así como ocurre con «El Inmortal», está recorrido en numerosos pasajes de ecos explícitos o silenciosos de numerosos textos (textos, intertextos, cotextos, contextos, pretextos y postextos) que apelan a referencias escriturarias, bíblicas explícitas e implícitas, literarias, homéricas, medievales, teológicas, filosóficas, lógicas, históricas, reales e inventadas, que convierten al relato todo en una como antología directa e indirecta de todo el mundo cultural antiguo, medieval y erudito. La totalidad de una cultura parece aletear advirtiéndole su presencia inevitable en cada línea de esta construcción de palabras y de símbolos que

⁵ Gene H. Bell Villada, *Borges and His Fiction. A Guide to His Mind and Art* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981). Mesurado, erudito, inteligente, siempre bien informado, paciente en la infinita búsqueda de datos y referencias (que en Borges es una trampa siempre peligrosa, porque a veces la visible cita de un autor puede remitir a un sendero falso o auténtico), este libro merecería ser traducido de inmediato al español. Lo mismo podría decirse de su volumen reciente sobre García Márquez. El análisis de «Los teólogos» está en págs. 158-66; pero hay numerosas referencias directas e indirectas a este relato en otros pasajes del libro. Claro que todas están claramente indicadas en el índice, que es un utilísimo instrumento de consulta, y que casi siempre se elimina de las traducciones en español de esta clase de estudios...

⁶ Edna Eizenberg, *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic, and Judaic Elements in Borges* (Potomac, Maryland: Scripta Humanística, 1984), págs. 118-121.

tocan a aspectos esenciales de nuestra cultura medieval e, indirectamente, de toda nuestra tradición. Lo que ocurre es que la desmesura gigantesca y ecuménica de «El Inmortal», que va desde Homero al siglo XX (veinticinco siglos de realidad cultural occidental) está apenas aludida, pero puede percibirse en numerosos momentos del cuento y su perspectiva profundísima aquí toca a otro de los enormes temas de toda nuestra cultura. En el relato ya citado, se trataba de una rememoración y recreación de toda la tradición literaria de Occidente, desde su más antigua obra reconocida como tal. Aquí, de otro de los desmesurados intentos humanos que el escepticismo borgiano da como destinado al fracaso: el de pensar o recrear a Dios; el de creer —tal vez con demasiado optimismo— que podemos pensar a Dios concibiendo una Teología. Y, a la vez, el de creer que esa inalcanzable e impensable realidad de lo divino, podría interesarse en algo tan distinto y tan pequeño como el hombre... Obsérvese que al final del relato, el narrador da a entender que la misma empresa de concebir, pensar o referirse a Dios es casi impensable y, a la vez, casi inexpressable. Dios es una realidad-otra, lejanísima, inalcanzable, incomprensible por este débil ser llamado hombre.

Y antes de cerrar esta nota, una pregunta obvia: ¿hay otros pasajes en este relato, tan cargado de referencias culturales (bíblicas, escriturarias, históricas) que merezcan recordarse? Claro que sí; y vamos a señalar algunos de ellos. Unos, han sido acotados por Bell Villada en probablemente el mejor volumen de conjunto sobre los cuentos de Borges, la mayoría de los cuales han sido analizados de manera magistral en un estudio bastante poco conocido en el mundo hispánico⁵. Otros los hemos tomado de un libro posterior al citado, de Eizenberg⁶. En todos los casos hemos traducido al español las citas o referencias en latín, inglés o alemán. O hemos buscado la cita en traducciones hispánicas de los respectivos autores si las teníamos a mano; siempre se indica la fuente.

En un pasaje del cuento leemos: «Ardieron palimpsestos y códices, pero en el corazón de la hoguera, entre la ceniza, perduró intacto el libro duodécimo de la *Civitas Dei*, que narra que Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior, y él, en Atenas, ante el mismo auditorio, de nuevo enseñará esa doctrina. El texto que las llamas perdonaron gozó de una veneración especial y quienes lo leyeron y relevaron en esa remota provincia dieron en olvidar que el autor sólo declaró esa doctrina para poder mejor confutarla» (pág. 35). El texto de San Agustín está en *La ciudad de Dios* (libro 12, cap. 13); todo el libro 12 está dedicado a exponer y refutar la idea del eterno retorno de todas las cosas, concepción antiquísima que la teología cristiana rechazó. En un pasaje leemos: «De acuerdo con algunos filósofos, los acontecimientos y

los períodos de tiempo en que los mismos ocurren, se repiten; esto es como si, por ejemplo, el filósofo Platón, habiendo enseñado en la escuela en Atenas, la cual es denominada la Academia, muchos años atrás, largos años más tarde, a intervalos temporales iguales, este Platón en la misma escuela, y a los mismos discípulos anteriores, repetirá incontables veces sus lecciones. Lejos estamos nosotros de creer en ello. Cristo murió por nuestros pecados una vez; y levantándose de entre los muertos, no volvió a morir»⁷.

Rodolfo A. Borello

⁷ Esta es nuestra traducción de la versión inglesa de Saint Augustine, *Basic Writings*, Edited by Whitney J. Oates (New York: Random House 1948), vol. 2, pág. 192. No he podido consultar ninguna versión en español de este texto. Victorino Capánaga, en «Los ciclos cósmicos en la «Ciudad de Dios», «Estudios sobre «La Ciudad de Dios», t. II de La Ciudad de Dios, Revista Agustinianna de Cultura e Investigación, vol. CLXVII, Real Monasterio del Escorial, 1954, págs. 95-112, traduce así el texto citado: «Lejos de la regla de la fe el creer que

con estas palabras de Salomón se significan aquellos circuitos con que los paganos piensan que se repiten las mismas revoluciones de los tiempos y de las cosas temporales, de suerte que, por ejemplo, así como en este siglo Platón enseñó su doctrina en Atenas y en la escuela que se llamó Academia, así retrocediendo innumerables siglos atrás, con prolijos pero ciertos intervalos, el mismo filósofo con idénticos discípulos repetidas veces existieron en la ciudad de Atenas y en la Academia, y en lo futuro, durante innumerables siglos, volverán a existir;

lejos de nosotros dar crédito a semejante doctrina», págs. 97-98. Debe tenerse presente que en numerosos autores grecorromanos (muchos mencionados y estudiados en el artículo de Capánaga, el que recomendando al lector interesado por la riqueza bibliográfica y la información filosófica y teológica) aparece esta idea-creencia de la reiteración cíclica de la historia, que ha sido una constante de toda la Antigüedad, tanto asiática como occidental. Recuérdese el clásico estudio de Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Archétypes et

Repétition (París: Gallimard, 1969) y su *History of Religious Ideas* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978); no puedo dar las referencias en español porque no las tengo aquí, en Ottawa. Una exposición muy completa de las ideas de los filósofos griegos sobre los ciclos periódicos (concepción que se repite en varios textos de Borges, baste señalar el poema «La noche cíclica», por ejemplo), es la de C. Duhamel, *Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic* (París: Gallimard, 1969).

«¿Cómo puedo estar triste si me espera la gran aventura que es la muerte?»

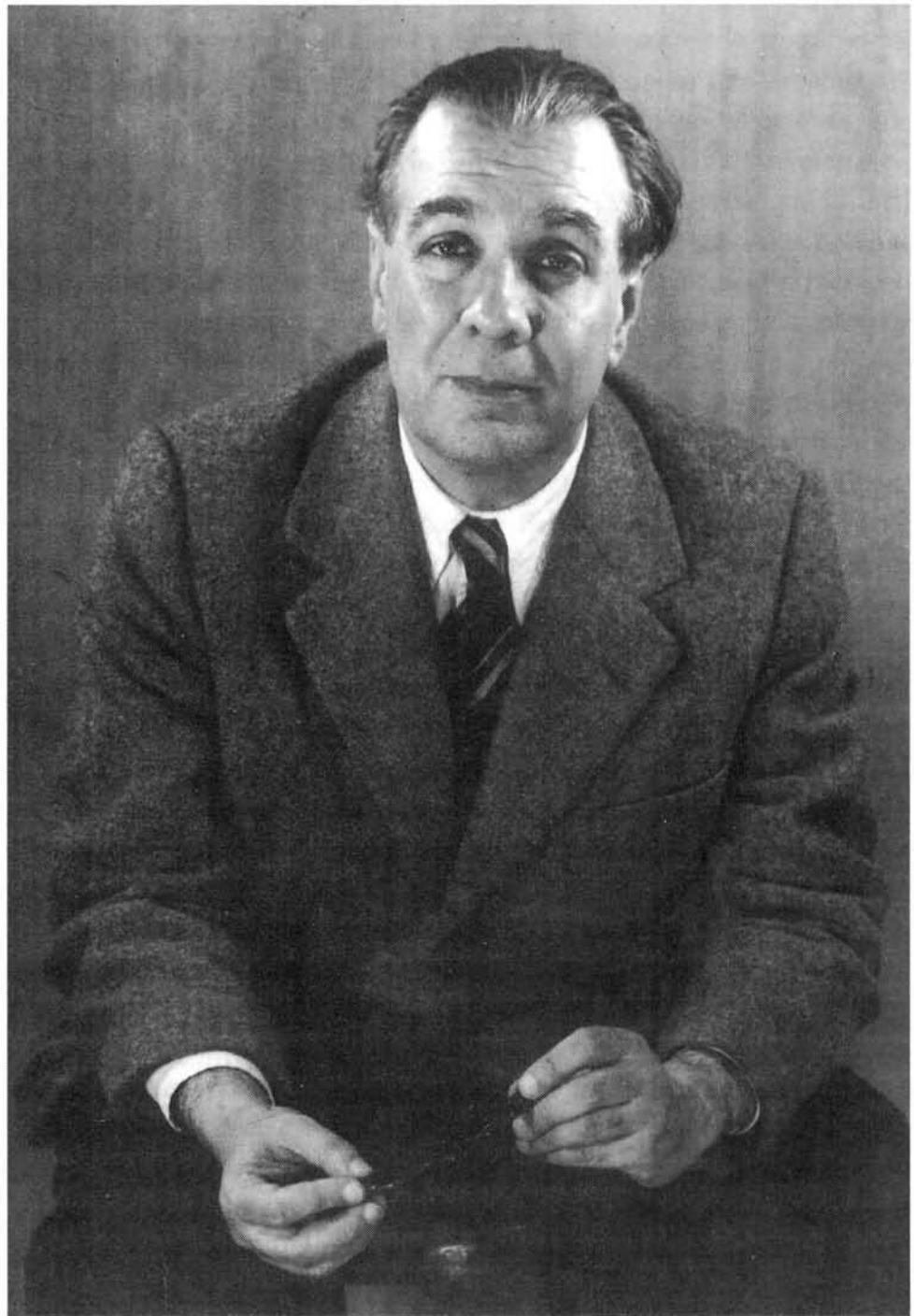


Foto Grete Stern.

El acaso, la necesidad

(Borges y Rosa, Dahlmann y Matraga)

A la memoria de Emir Rodríguez Monegal

Es la curiosidad, la excitación de manipular un libro recién adquirido después de una larga espera lo que hacen que Juan Dahlmann, el joven bibliotecario porteño tan arraigado a las cosas argentinas, se golpee la cabeza «en la arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar»¹ cuando está subiendo rápidamente las escaleras de su edificio. Lo puedo imaginar: los peldaños de cuatro en cuatro, pisos y pisos *art-déco*, en las manos el libro caliente como una ardilla; una claraboya ilumina desde arriba el cubo de la escalera. Como Gregorio Samsa en la fatídica mañana, no es de inmediato que Dahlmann se percata de lo sucedido. Es necesaria la expresión de horror pintada en el rostro de la mujer que le abre la puerta, es preciso que su mano se manche de sangre después de haberla pasado por su cabeza para que el osado héroe se sienta herido. Fue así: un accidente; fue el azar. Algo terrible y doloroso, y sin embargo, verosímil para los patrones de normalidad de una sociedad cuyos habitantes no se convierten súbitamente en anormales debido a la excitación provocada por libros nuevos y largamente acariciados o por subir a galope los pisos de los edificios en los cuales se les interponen esquinas traicioneras en la subida.

Pero el libro que Dahlmann lee (o mejor dicho, quiere leer) es las *Mil y Una Noches* y el autor de su audacia es Jorge Luis Borges.

Tanto el nombre de este escritor como el de la obra mencionada bastarían por sí solos para alertar al lector sagaz (o *unreliable*, recuerdo a James) que, más allá de lo narrado, algo está ocurriendo o siendo significado en el relato: si un accidente como el de Dahlmann puede ser tomado como algo trivial en la vida real, jamás lo sería en un cuento escrito por tal señor sobre un personaje que quiere leer tal obra. Como para el héroe (?) kafkiano de *Metamorfosis*, el accidente de Dahlmann dará ocasión para que otro discurso —otra estrategia del autor— pase a brillar en el relato.

¹ «El Sur»; en: Jorge Luis Borges, *Ficciones*. Ed. consultada: *Obras Completas*, vol. IV. Buenos Aires, Emecé, 1965.

Más tarde veremos el cómo de esta estrategia (¿donde se traduce en el texto?); también llegaremos a su por qué (¿qué quiere ella traducir?). El cuento al que nos referimos es «El Sur», que Borges publica por primera vez en libro en la reedición de *Ficciones* (en 1956, por lo tanto; la edición original fue publicada en 1945); por ahora, pasemos al próximo accidente —digo, al próximo héroe—.

Ah, Matraga no; Matraga es excepcional. Y esto a pesar de que Guimarães Rosa comienza su cuento diciendo «Matraga no es nada»². Todo en él es singular: el lugar relevante que ocupa en la sociedad semifeudal del Sertón (es heredero de Esteves, latifundista «de las Pindaíbas y del Saco da Embira»), y más, más. Augusto Matraga es malo, cruel como él solo. Ya en la primera secuencia del relato, lo vemos arrogantemente arrebatarse —auxiliado, claro está, por la silenciosa persuasión de cuatro matones— la prostituta Sariema a su no menos desgarbado pretendiente, solo para saciarse enseguida y abandonarla, humillada por el rapto inconcluso: Europa despreciada por el toro, en el otro lado de la plaza del pueblo, bajo la fría mirada de los pueblerinos. Esta secuencia no es más que la muestra, en la actualidad del relato y como en un *traveling*, de los ultrajes pasados que Matraga tuvo a bien infringir contra los que lo rodeaban. Peones y guardaespaldas, sus vecinos hacendados, su propia mujer: todos son unánimes al criticar su carácter violento y antisocial.

No se sorprenda el lector, por lo tanto, cuando la infame correría de Matraga encuentre su fin en el momento en que peones y guardaespaldas se rebelan contra él, en el momento en que los hacendados hasta entonces tan sólo inconformes se transforman en acreedores violentos, en el momento en que su propia mujer, para colmo, lo abandona llevando consigo a su única hija, cambiando al furioso don Augusto por los amores más previsibles de un rival. Él es golpeado y castigado a fierro y fuego (su marca: un triángulo equilátero inserto dentro de un círculo); revuelto en el suelo, está a punto de ser muerto, cuando, en un arrobó espectacular de coraje, salta del borde del barranco, al aire, y desaparece.

El barranco, la caída, las espinas torturantes: finalmente, considerado difunto por sus perseguidores, Matraga estará solo. De aquí en adelante, escondido entre las encinas en el fondo de la escarpa, inconsciente, el tiempo que le espera será de expiación, de concentración, de penitencia. El accidente de Matraga no es obra del azar: el umbral que cruza en el aire el personaje hacia una vida nueva, hacia un verdadero proceso revivificador, desde el punto de vista moral, marca el inicio de la ascesis que culminará en un día preciso, con un preciso contendiente: será ésta «La Hora y la Vez de Augusto Matraga», el último de los cuentos largos que Rosa publica en *Sagarana* (1948).

² «A Hora e a Vez de Augusto Matraga»; en: *João Guimarães Rosa: Sagarana*. Ed. consultada: 10ª, Río de Janeiro, José Olympio, 1968.

Como veremos, en la concepción del héroe resuenan historias y construcciones alegóricas de otras eras, aún subyacentes en la riqueza de los registros populares sertaneros, que Rosa siempre transmutó en escritura de experimento —o que, *mutatis mutandis*, siempre experimentó en escritura de transmutación—. Conviene proceder, pero despacio: el cómo y el por qué de esta operación roseana quedan para más tarde. Volvamos ahora a Dahlmann.

Vamos a encontrarlo al principio, descuidado de su herida. Una semana pasará antes de su internamiento, durante el cual es atendido por parientes de sonrisas algo sospechosamente exageradas. Un taxi lo lleva por fin al hospital donde médicos y enfermeros lo someten a la parafernalia habitual en estos casos. Lo operan. Después de la operación, Dahlmann se confiesa que hasta entonces todo lo que sintiera no se compara con el dolor, explosivo como magma, del que es víctima. Un día, un médico le confía que él finalmente había escapado del riesgo de una septicemia. Ahora que lo peor ya pasó, Dahlmann se permite pensar en la muerte: se permite autocondescenderse experimentando, esta vez, una forma diferente, pero no menos genuina de dolor. Otro día, otro médico le anuncia que su total recuperación está próxima.

Y aquí la narración se bifurca como una gigantesca «Y»; como si estuviese siendo contada por una Scherezada cautiva, permitirá que de una historia nazca la otra, que dentro de un cuento se dibuje otro cuento, llevando hacia dos lecturas, hacia dos aventuras o versiones del mismo Dahlmann (una activa, otra pasiva) que se excluirán entre sí, siempre habitantes del mismo espacio literario. Antes de llegar a ellas, con todo, es preciso que regresemos a la biografía del héroe: que regresemos al principio del cuento de Borges.

En Dahlmann, como en la mayoría de los argentinos, se mezclan la sangre inmigrante y la local. Un abuelo pastor evangélico por el lado paterno, que podemos intuir metódico y obstinado; otro abuelo terrateniente, capitán de infantería que termina por morir en un asalto indio en la frontera sur de Buenos Aires, que nos es presentado como epítome de heroísmo y de la tenacidad criollas, por el lado materno. Más allá de una vaga estancia perdida en algún lugar del sur de la pampa, de este lado, Dahlmann Flores hereda un puñado de historias o tradiciones —como el gusto de recitar pasajes del *Martín Fierro*—, que podemos definir como «una cultura». Así, en nuestro héroe porteño observamos que resultan dos linajes: uno al cual le presta su cotidiano, del cual extrae las cualidades exigidas para el desempeño de sus funciones sociales (diurnas, por así decir) y otro que renombra la identidad interior que él rige como su favorita —en una postura un tanto romántica quizás inspirada, como Borges no deja de hacer

notar con ironía, por la misma vertiente alemana que a través de este acto esta siendo pretendidamente negada—. Es su lado gaucho el que le alimenta su imaginario y le da peso a la noche con visiones de un origen menos prosaico que el presente en el que esta inmerso; es, finalmente, este lado el que mitifica su afanosa busca de un origen: en él embebe Dahlmann su fantasía, que apunta para el Sur, para el espacio abierto.

No quiero trazar un corte determinista en el ser siempre dudoso de un personaje sino más bien quisiera llegar a un tema borgiano por excelencia: el de la división de la personalidad en dobles, en apariencia irremediablemente antagónicos, más iguales en su tejido para los inexpresivos ojos de un devenir temporal (¿metafísico?) que anula las diferencias frente a la combinatoria siempre igualizadora que la vida propone a los hombres. Como vemos, no sólo el cuento protagonizado por Dahlmann se bifurca: él es, también, un héroe tensionado entre componentes opuestos, fantasioso y gregario, nómada y acomodaticio, urbano sí, pero con veleidades rurales, «primitivas». Lo habíamos abandonado en el lecho convaleciente de un hospital, en el momento de la bifurcación del cuento; antes de recuperarlo aquí, pongamos nuestra atención en Matraga, reducido en este momento a una masa informe después de su espectacular salto al vacío, hacia el encuentro de las piedras y los brezos.

Son dos los negros —una pareja de buenos samaritanos— que vienen a ayudarlo en este trance. Encuentran todavía vivo al accidentado, pero sometido a un dolor tan intenso que les suplica lo maten para terminar con él «de una vez, por las llagas de Nuestro Señor» —frase cuyo contenido pío se entremezcla con vociferaciones contra los perseguidores, los traidores, todo el mundo—. En vez de matarlo, lo llevan a su casa; lo cuidan. Días después, a instancias suyas, llaman a un sacerdote, personaje decisivo, que asegura al enfermo la posibilidad de cambiar su carácter para obtener lo que él no sabe que desea y que está en vías de descubrir tras haber sobrevivido de milagro a la caída: la entrada en los cielos, la recompensa al dolor que, para ser augurada, debe implicar la redención de los pecados pasados y el freno a sus excesos.

Matraga, despojado de todo y de todos, quiere la gracia. La receta que el anónimo padre le recomienda forma parte de la tradición cristiana: como sabemos, no hay mística sin ascética. Para la divina contemplación (que vendrá como corolario de la admisión en los cielos) la disciplina es necesaria; toda ascética, todo ejercicio espiritual, depende de una pragmática, de un colocarse a prueba cotidianamente. Nuestro héroe sertanero que nunca trabajara, deberá, de hoy en adelante, «trabajar por tres y ayudar a los otros, siempre que pueda». Así, Matraga se convertirá en la mayor preocupación de Matraga, en el mayor desafío de Matraga;

su destino estará definitivamente en sus manos. En una palabra, el conflicto entre el Bien y el Mal estará introspectado en el ser mismo de Matraga; la fuente de su conflicto no será más el estar en el mundo. Dentro de sí, él se tornará, se *erigirá*, en un héroe verdadero, dividido por la duda, acosado por el drama silencioso que carga solitariamente. El mismo lector sagaz de hace unas páginas ya se habrá dado cuenta de que el papel de Matraga en el mundo esta simbolizado en la marca que sus perseguidores herraran, para su indecible humillación, en plena nalga³. Insertar el triángulo equilátero (la trinidad) en una esfera (el planeta, la continuidad, la vida); iluminar desde adentro (iluminarse), haciendo brotar lo sagrado estático en una forma que se asocia al movimiento perpetuo; lograr el sin tiempo en el tiempo: ésta es la misión de Matraga, éste el eje en cuyo fin, «su hora» y «su vez» se dibujan como horizontes. El ex-pecador Matraga pasará por tres etapas antes de alcanzarlos⁴. La primera de ellas es la de eremita.

Con sus protectores negros, ahora vemos a don Augusto abandonar las cosas de su mundo anterior, retirándose a la única propiedad que le queda: una finca diminuta, olvidada en un yermo del Sertón. Su cuerpo escoriado vuelve a funcionar haciendo posible su dislocamiento en el espacio, pero su alma se sumerge en una nube de gris expiación. En aquel lugar, Augusto dará de comer a todos —trabajando por tres, por tanto— y poco a poco recuperará algunas de sus fuerzas, al igual que una relativa autosatisfacción proveniente de su determinación moral, puesta a prueba día con día. Los años pasan; se le moldeaba en el rostro la expresión solar de una nueva barba cuando un evento que adelante explicaremos dará fin a esta primera etapa de su ascesis. Antes de llegar a él, regresemos a Dahlmann.

Decíamos que el estado de Dahlmann había mejorado al punto de que un médico le llega a prometer una breve salida. Conforme una de las dos lecturas de lo que sigue a continuación —digamos, en una lectura «realista»— estará el lector lidiando con el hemisferio despierto del héroe, con el universo de lo verosímil mimetizado en una escritura que hace continuamente referencia al mundo exterior, en el cual, por orden cronológico, cada cosa sucede a otra en el suceder aparente de la llamada vida real. En esta primera lectura, el héroe amanecido trajina por una Buenos Aires que se le aparece como nueva, como recién inventada. El aire del otoño recién inaugurado metaforiza para Dahlmann su salida del infierno, del dolor continuo, de la pesadilla estival que sufriera preso en el lecho, donde había sentido por momentos romper el frágil equilibrio entre vida y muerte. Al aproximarse a la estación de ferrocarriles, en fin, dirigiéndose a la soñada estancia heredada del inmarcesible abuelo materno, Dahlmann reflexiona sobre la esencia misma del sur al cual se está dirigiendo. Allá

³ Es forzoso remitir la lectura al cuidadoso ensayo de Walnice Nogueira Galvão: «Matraga, sua Marca». En: *Mitológica Rosiana*; São Paulo, Atica, 1978.

⁴ Agradezco a Ana Luíza Andrade las valiosas sugerencias en lo referente a la tipologización del «pecador-santo» como figura literaria.

todo es más sólido, más verdadero; o tal vez la gran diferencia sea que, en ese espacio mítico, las cosas corresponden unívocamente a su apariencia. Allá forma y fondo coinciden; además de eso, fuera del ambiente inútilmente acelerado de la capital babélica, es en él donde persisten las mejores tradiciones: en el Sur la «Última Thule» del heroísmo.

Locus amoenus, campo de batalla. A medida que la pampa avanza, cada elemento del paisaje adquiere un significado más profundo para el convaleciente Dahlmann. La propia idea del Sur todo lo imanta, recubriendo el viaje con el barniz de la aventura. Como Matraga, Dahlmann va feliz al encuentro de «su hora» y de «su vez» en el Sur en el cual, entre todos los momentos y todas las posibilidades, su brújula interior eligirá un único punto privilegiado para el cumplimiento de su destino.

Sorprendentemente, debido a un imprevisto, el tren en que viaja Dahlmann tiene que parar una estación antes de lo programado. En el bar de ésta, y mientras espera otro taxi que lo llevará a la ancestral estancia, inmerso en una atmósfera de encantamiento, observa a unos hombres que lo rodean: unos jóvenes un tanto tomados de cerveza y un gaucho —rostro indio arrugado dentro de un cuerpo obstinadamente seco— de esos que ya no existen. El dueño del bar, demasiado solícito, le urge la calma cuando, inesperadamente, algunas bolitas de pan comienzan a llover sobre su cabeza. Al principio Dahlmann trató de ignorarlas; ahora que fue alertado por el dueño del bar, que había reconocido su verdadera identidad, el código de honra ya no le deja otra salida. Después que el viejo gaucho totémico le tira un cuchillo a los pies, impulsándolo a partir para la lucha, para la cual había sido provocado por el menos sobrio de los valentones presentes, ya no queda alternativa que no comprometa su fama y el nombre de su familia.

Inundado por una especie de arrebatadora felicidad, el bibliotecario Juan Dahlmann acepta el riesgo de la contienda y, supervalorando suicidamente sus genes y su fuerza, sale a la calle crepuscular de una villa del Sur para el encuentro de la muerte —bajo el auspicio de un cuchillo que brilla como la redención—.

Según esta lectura del cuento borgiano, el accidente sufrido por el personaje habría servido para detonar en él un designio atávico todopoderoso y, naturalmente, para ratificarle emocionalmente sobre la certidumbre de su decisión al escoger un linaje criollo, combativo hasta el punto de la anulación y del suicidio. De esa forma, no admira que Dahlmann sienta algo semejante al estado de gracia al ir al encuentro de una muerte espuria y absurda, considerada allende los límites del código de honra que la condicionara. En una palabra, su muerte implicaría la resolución de los componentes conflictivos de su personalidad ya mencionados; en esta

lectura, un Borges todavía impregnado de filosofía determinista, en lo relativo a un regionalismo romantizante y mitificador, se dibuja, preñada de una gran intensidad dramática. En una segunda lectura, a la que en adelante nos referiremos, otros datos inciden, enriqueciendo la tesitura del cuento. Como veremos, el esquema del relato se torna poroso a la artisticidad del autor; trabajando en los intersticios, se insinúa otro discurso. Ahora, en tanto, conviene retroceder a Matraga.

Fueron siete años de su retiro en aquella pequeña localidad. Le cuesta mucho, pero don Augusto consigue templar su genio, a pesar de los reveses siempre de poca monta. Un ejemplo: Tião da Tereza, excompadre, lo descubre mientras comerciaba por los alrededores de su finca eremeteria, sólo para castigarlo con una enorme culpabilidad. Manifestándole desprecio, tratándolo mal, el viejo amigo de pasadas valentías lo pone a la par de los desdoblamientos de su vida anterior. Como era de preverse, la exmujer sigue unida con el rival, pero la hija, desgracia mayor, había escapado, prostituyéndose. Más allá de lo dicho, Quim Recadeiro, su antiguo camarada, acabó muriendo por él, Matraga, al intentar vengar la pretendida muerte del expatrón. Tomar conciencia de esos sucesos desmoraliza a nuestro héroe. Su castigo está así completo; su honra, definitivamente acabada a los ojos del mundo, representado por Tião da Tereza. Matraga sufre, se rebela, más su declive a las actitudes violentas es impedido por la providencial intervención de los negros tutelares.

La búsqueda de la salvación espiritual vence a la erupción de la Honra; al no ceder a los malos impulsos revanchistas, al desligarse definitivamente del universo del amor propio, de las necesidades de afirmación super-egóicas, Matraga en la misma medida se integra al más auténtico universo cristiano de la Justicia. Hacer el bien y no permitir que se haga el mal es la misma cosa para la ética del cristiano; veremos más adelante cómo la trayectoria de Matraga estará marcada por la defensa del Bien contra el Mal. Por la voz de Tião da Tereza, emisor del pasado, visiones y tentaciones como las de San Antonio en el desierto, se le ofrecen al héroe; sin embargo, la fuerza espiritual, la determinación tan individualista de «entrar en el cielo, aunque sea un porrazo» lo domina poco a poco. Su recuperación es igualmente rápida. De purgación el trabajo se torna en placer; placeres también, el cigarro y el estar vivo.

Pero no eran aquellas las más serias tentaciones con las que se depararía Matraga, puesto que no luchan contra su hombría aventuresca. Inspiradores de rabia o culpabilidad, los acontecimientos con la mujer, la hija y el empleado no envuelven su pasión por la violencia y además, son *faits-accomplis*, por lo tanto, insalvables. La verdadera prueba de Matraga se da en su encuentro con el jefe de una pandilla de bandidos (*cangaceiros*),

⁵ En el Dicionário dos Animais de Brasil de Rodolfo Von Ihering (São Paulo, 5. ed., 1940), hay dos notas que se avecinan fónicamente al apellido del héroe, Matraga. La primera, usada tal cual en el texto es «Maitaca»: «Comprende las tres especies del género Pionus. (...) Son generalmente nombradas como ejemplo de animales parlanchines y ruidosos. Dícese también Baitacan, forma que se aproxima a la dicción original indígena, que es Mbaté. (...)». La segunda nota, fónicamente mas sugestiva, es «Matraca»: «El mismo que Borrallhara (Batara cinerea). Borrallhara o «Matraca»: Pájaros de la familia de los Formicarpideos, del género Tharnnophuus, al cual también pertenece (...) el 'Mbatara' de la Amazonia (...)». Curiosamente, Von Ihering no menciona la acepción popular de matraca —persona ruidosa, que habla demasiado, o instrumento musical de origen africano que produce una sonoridad aguda— que corresponde a aquella de «Maitaca».

Joãozinho Bem-Bem. Venidos del Norte, él y sus valentones piden abrigo en la villa aterrorizada, dando ocasión a que Matraga se explye en amabilidades para tratarlos como los huéspedes más deseados, indispensables. Nuestro héroe esta fascinado por la vida del *cangaço* personalizada en los forasteros: los mide y los mira con avidez, con avidez les toca partes de los cuerpos y los sirve, y quiere, quiere ser uno de ellos.

El pausado Joãozinho Bem-Bem reconoce en Matraga un alma afín («nuestros ángeles de la guardia conbinaron») y lo convida, después del opíparo almuerzo, a integrarse al grupo en la hora de la partida. Como resultado de este convite, que objetiva el conflicto entre el penitente Matraga y el mundo de la acción, vamos a dar inicio a la segunda fase de su ascesis. Acosado por la duda entre actuar, entrando en el mundo violento del *cangaço*, o continuar reducido a su trabajoso retiro, Matraga dialécticamente opta por una tercera salida: peregrinar por el mundo.

En términos religiosos, la solución del conflicto arriba dibujado es el apostolado; en otros términos, es posible metaforizar el ciclo hasta ahora vivido por nuestro héroe sertanero como la transformación de larva en mariposa, pasado su período de envoltura en el capullo que se equilibra en la morera —o en el alma—.

Si en la lectura realista de «El Sur» Dahlmann elige ciega e irrevocablemente el código gauchesco de honra en el último momento de su vida, resolviendo bajo la presión de los acontecimientos la oposición letras/armas que hereditariamente se le presentaba, Matraga, como ya anotamos, apoyado por un motor de generación de goces espirituales según los cánones de la fe cristiana, abandona las tentaciones de un mundo regido por la honra para continuar buscando la redención más allá del marco de lo terrenal. Ahora lo vemos abandonar su finca en estado de embelesamiento interior, montado en un cristianísimo burrito, que elige el camino llevando a cuestas al nuevamente corpulento don Augusto.

Los ojos por primera vez vírgenes de nuestro héroe descubren la poesía insospechada de la flora y de la fauna tropicales, acompañando las guacamayas (las «maracanas») hasta que desaparezcan detrás de las montañas, y gozan de nuevo con las formas voluptuosas de las mujeres; es la fruición total lo que siente el amanecido Matraga, por bien decir, héroe franciscano —sertanero *fratricello*—, en este momento. Conforme en su humildad, el mundo le es sublime; en total empatía con el ambiente y consigo mismo, Augusto y su burrito (¿guiados tal vez por la Divina Providencia?) «venían deveras para el Sur, siguiendo la dirección de las *maitacas* (guacamayas) voladoras»⁵. *Maitacas*, Matraga, héroe-ave migrante. Hay una correspondencia fónica que naturalmente Rosa consideró entre el nombre

del personaje y las aves verdes tan brasileñas, en un plano metafórico poética y alegóricamente intencional.

Al sur de Matraga queda el campamento de Rala-Coco; ahí él encontrará su hora y su vez, la detonación de su referida redención, en una lucha de proporciones titánicas. Antes de llegar a ellas, vale arriesgar una lectura alternativa sobre la suerte de Dahlmann.

Además, es el propio Borges quien llama la atención para la posibilidad de una segunda lectura de «El Sur», en el *post-scriptum* al prólogo de la referida edición de *Ficciones*. El cuento, conforme su autor, puede ser leído «como una narración de hechos novelescos mas también de una manera diferente»⁶. Esta «diferencia» en la lectura se da en la medida de una mayor valoración de elementos esparcidos en el cuento que lo puntualizan en un ritmo onírico, francamente alucinatorio, como prefirió señalar Emir Rodríguez Monegal⁷.

Volvamos al momento que llamamos de bifurcación del relato, aquel en que el médico promete al personaje la perspectiva de una próxima convalecencia. Inaugurando un párrafo nuevo, Borges dice que «a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos», de lo que nuestro sagaz lector puede desprender que la literatura, plano sobre el cual se procesa el cuento, se encuentra libre de esas condicionantes. Al contrario de lo que suele acontecer en las narrativas realistas, es el recuerdo de un gato y no el deseo de tomar un café lo que lleva al personaje a un bar vecino de la estación; la sugestión tan visual que el felino introduce en el cuento es aprovechada como contrapunto imaginario al propio vaso de café que lentamente va sorbiendo nuestro héroe: si en «El Sur» no encontramos ninguna descripción de sus trazos fisionómicos, no nos es difícil, imaginarlo (mejor dicho: «absorberlo») carrollianamente, cinemáticamente, en un bar, entre un gato negro («divinidad desdeñosa»), al cual acaricia pensando «que aquel contacto era ilusorio (...) porque el hombre vive en el tiempo y el mágico animal (...) en la eternidad del instante», y un oloroso, no menos negro café.

Sin transiciones, pero ya imantado por la irrupción parasurrealista de la presencia del gato, el relato nos lleva a la plataforma de la estación de ferrocarril. Dentro del tren, Dahlmann, emblemáticamente, saca «un ejemplar cualquiera» de las *Mil y Una Noches*. Finalmente, algunos párrafos más adelante, Borges da una pista definitiva en cuanto a la oniricidad/alucinatoriedad de su cuento, al decir que Dahlmann era a un mismo tiempo dos hombres distintos: el que avanzaba por el paisaje (donde las cosas aparecen como «sueños de la planicie») dentro de un tren (imposible olvidarnos del sugestivo, pendular y continuo movimiento del convoy) y otro hombre «encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres».

⁶ Véase el prólogo de la edición ya referida de *Ficciones*.

⁷ Emir Rodríguez-Monegal: *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York, Dutton, 1978. Vide especialmente cap. 13 («The Birth of 'Borges'».)

Un gato simbólico, un libro emblemático, un tren hipnótico, una revelación/comentario del autor: en este *crescendo* vislumbramos un patrón (o más modestamente, una *unidad*) del sistema composicional —del montaje, para bien decir— de Jorge Luis Borges. En este sistema, todo toma un doble sentido, o por lo menos, un sentido desdoblable; escritor barroco, todos los elementos son ecos proyectados y proyectantes de otros elementos; de ahí, un sistema de correspondencias que se codifican y se combinan nos asalta en la lectura. Y en la lectura de un texto suyo, pocas veces tenemos inmediato conocimiento de todas las capas de significado que se multiplican. En este sentido —«El Sur» no es excepción— los cuentos de Borges ilustran la noción contemporánea misma de lo que es un «texto» conforme a la concepción barthesiana y estructuralista del término⁸.

Suaves ilogicidades, nebulosas incoherencias poco a poco vacían una lectura que se quiera «realista» de «El Sur». Si el discurso que nos dice que Dahlmann «viajaba al pasado y no sólo al Sur», o que «el mecanismo de los actos no le importaba más», está todavía marcado por una aparente omnisciencia decimonónica del autor en cuanto al relato, lo que nos comunica es la progresiva enajenación del personaje frente a su entorno. Datos como estos preparan o sugieren la posibilidad de una doble lectura (o de una lectura onírico/alucinatoria) de las situaciones del relato que impliquen sobreposiciones temporales sorprendentes. Al principio del cuento, Borges reitera que su héroe nunca estuvo en la famosa estancia heredada —demostrando, en una palabra, que Dahlmann nunca fue al Sur—; aun así, en varias ocasiones, otros personajes del cuento parecen reconocerlo: por ejemplo, recordemos que el dueño del bar lo llama por su propio nombre. La sobreposición, en este caso, se da posiblemente entre la figura del héroe y su abuelo, repitiendo de otra forma lo que arriba se ha apuntado: que el viaje en el espacio constituye —según una lógica fantástica que el relato mismo se ocupará de contradecir al final, como veremos— también un dislocamiento en el tiempo (caminando para atrás, *i.e.* para los orígenes, y en el sentido inverso de la cronología «real», o sea, a favor de la simbiosis entre Dahlmann y su abuelo). Si sumáramos a esto la pista anteriormente mencionada, no nos extrañará que Dahlmann, antes aún de que el dueño del bar le hubiese llamado por su nombre, hubiese confundido a éste con «uno de los empleados del sanatorio». En resumen, una lectura alternativa de «El Sur» nos hará volver a ver substancialmente el argumento antes aquí esbozado.

Un nuevo relato se nos depara ahora: aquel referido en el sueño o en la alucinación de un enfermo que re-nombra, sincrónicamente, el ambiente a su alrededor en el espacio específico de un hospital, con otro ambiente siempre imaginado, mitificado, a lo largo de su vida. En esta nueva trama

⁸ Pienso en el ensayo «De l'oeuvre au texte» (París, *Révue d'Esthétique* 3, 1971) de Roland Barthes.

narrativa, el tren que lleva a Dahlmann al Sur podrá bien ser tomado por una camilla sobre ruedas que lo llevase a la sala de operaciones, y las explicaciones vertidas por el cobrador sobre la imposibilidad de que el tren lo dejase en la estación «de costumbre» (cuando ninguna costumbre podría ser posible, ya que el supuesto sería el primer viaje de nuestro héroe a la estancia heredada), como las palabras de confortamiento susurradas por el enfermero que lo atendiera, tal vez el mismo enfermero que en el bar/sala de operaciones será quien lo reconozca y lo llame por su nombre, transformado, oníricamente, en dueño de una taberna de provincia.

Así, la lucha entre Dahlmann y sus antagonistas se reduce a la posibilidad de una transferencia —en el sentido psicoanalítico— entre éstos y sus médicos asistentes, en el teatro de su mente febril, de la misma forma que el brillo peligroso y por eso fascinante de una navaja heroica se transforma en el manipular cuidadoso y aséptico de un bisturí en las manos del especialista: en su delirio, el paciente se apropia del momento de la intervención quirúrgica sobre su propio cuerpo, *narrativizándolo*. Finalmente, el Sur, en esta segunda lectura, pasa a ser apenas una *cosa mentale*: obsesión interior magnética, cristalizada, esencializada por un gaucho demasiado típico y pintoresco para escapar de la condición de existir, apenas como una fabricación *in extremis* de la mente de un lector de libros e iconografías gauchescas, como el bibliotecario Juan Dahlmann, inmerso por opción ideológica propia en una argentinidad dudosa, si no francamente libresca. En cuanto al viaje a los orígenes del tiempo, contra la cronología usual, tal hipótesis queda descartada debido al carácter «alucinado» del «sueño» de Dahlmann: de hecho, si hay algún viaje, éste es búdico: el movimiento interior del deseo sublimado que fabrica deleitosamente sus espejismos.

La maestría de Borges, además de todo lo dicho, se afirma en «El Sur» cuando el lector, acompañando la bifurcación de significados metaforizada en el relato por la constante mención de las *Mil y Una Noches*, procede a realizar una lectura *no realista* del mismo —sugerida, como dijimos, por el propio autor— que termina por apuntalar, al fin y al cabo, la verdadera realidad de la situación subjetiva del héroe, ya que dicha lectura onírico/alucinatoria se ajusta más con la totalidad de los datos dispersos en el relato: en pocas palabras, aunque menos verosímil para el *canon* realista, es más verosímil para el texto que se tiene entre manos. Las realidades gemelas del sueño y de la alucinación se terminan por imponer como más reveladoras que la versión más inmediata o heroica, *realista*, que, en este movimiento, pasa a presentarse como ficción: una especie de *wishful thinking* de un personaje que se enfrenta al peligro y a la muerte en condiciones prosaicas, transformándolos en épicos a su modo de satisfacer o reforzar el

motor de su mitología personal. La economía del inconsciente aparece, respecto al personaje, como la única responsable por la nobilización observada, al elevar una situación real y pesadillesca hasta el limbo de un estado subjetivo de autovalorización. *In extremis*, en Dahlmann la fuerza de la vida y su poesía proponen un nuevo, quizás el último, revés a Tánatos; en este sentido, no es absurdo decir que la fabulación ética del autor que escribe «El Sur» revela una visión optimista y humanitaria del mundo, por la vía del absurdo (o por la vía nocturna, como habría preferido llamarla un místico como San Juan de la Cruz).

Si en cuanto al personaje —o los referidos valores éticos del autor—, es posible una aproximación entre Dahlmann/Borges y Matraga/Rosa, respecto a la escritura misma tal cosa no se da. Lo que la lectura alternativa que acabamos de establecer termina por revelar es que el verdadero asunto del cuento, su horizonte epistemológico privilegiado y, simétricamente, su propio material, no es otro que la economía del inconsciente —espejo resbaladizo y agónico— en cuyo proyecto de mimesis o semejanza, obtiene Borges su expresión.

Rosa, no. Antes de un viaje por el inconsciente —que, como vimos, es la intención última de Borges— su relato camina por las veredas distintamente resbalosas, arriesgadas, de la narración alegórica. Detengámonos un poco aquí.

Tanto Rosa como Borges corren un riesgo similar: el de la no-lectura del nivel final que pretenden. En el caso de Borges, un lector menos sagaz podría dejar escapar la lectura metarrealista esbozada arriba, y el relato adquiriría un *facies* dramático que desaparece expresamente en la interpretación *sotto-voce* en la que, a través de las libres asociaciones y de los cortes abruptos que caracterizan la memoria que nos es dado tener sobre el lenguaje de los sueños, apenas un momento de delirio del continuo inconsciente de Dahlmann es encapsulado en el relato. Como vemos, el papel del lector, del relector, del descifrador de los datos telegráficos que Borges disfraza en el cuento, es enfatizado en su propio proyecto literario.

En Rosa sucede lo mismo. Si el «otro» del texto de Borges es el inconsciente, en el caso de Rosa es la acumulación de tradiciones de la fe católica. Se dibuja entonces un intertexto poderoso: se trata de la historia de Roberto el Diablo, romance europeo medieval que da origen a uno de los *lais* bretones, posteriormente prosificado en varias versiones, y que constituye una de las más interesantes notas del *Diccionario del Folclore Brasileño* de Luis da Câmara Cascudo⁹. El origen de esta historia se remite al siglo XIII; durante generaciones fue preservada oralmente en diferentes culturas europeas, en los siglos subsecuentes. Innumerables ediciones ayudaron a mantener su popularidad a partir del siglo XV y del XVI en toda

⁹ *Luis da Câmara Cascudo: Dicionário do Folclore Brasileiro: Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954; pags- 549-550.*

Europa occidental. La primera edición en España data de 1509, donde su fama no decayó a pesar de haber sido una obra inscrita en el índice expurgatorio ya en 1581.

La primera traducción portuguesa es de 1733 —sigo siempre los datos de Câmara Cascudo— y no es difícil imaginar que en cualquiera de las lenguas, cualquiera de las sucesivas ediciones de la historia de Roberto el Diablo hayan encontrado tierra fértil en el imaginario brasileño. La conexión obvia de este texto con «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» ha sido bastante estudiada —especialmente por Walnice Nogueira Galvão¹⁰— por lo que resulta del interés de este ensayo que resumamos la anécdota básica.

Nacido de la unión del demonio con la hasta entonces infértil y desenfrenada Duquesa de Normandía, Roberto comete todo tipo de crímenes y abusos hasta que, arrepentido, busca abrigo en un eremitorio, donde vivirá por siete años compartiendo la comida con los perros sin dueño. Cuando el Emperador de Roma sufre el ataque de un Almirante despechado porque aquel no le concedía la mano de su hija, la princesa —la cual era muda—, Roberto acude a su auxilio llevando una doble vida de penitente y de combatiente, luchando a la luz del día, trocando su armadura por los andrajos de mendigo por las noches. El guerrero misterioso crece en fama; el Emperador promete a su hija al guerrero misterioso con la condición de que este se desenmascare; se presenta entonces el Almirante apasionado, enarbolando el dudoso papel de traidor de sí mismo que le habría ganado la envidiable posición del más cortés enemigo de la historia de la literatura, si fuese verídico su desenmascaramiento en el plano de la ficción.

Afrentada con tal oportunismo, la princesa recupera la voz para apuntar a Roberto —a quien había sorprendido una noche mientras se cambiaba de vestimenta y se autocuraba las heridas de la lucha— como el verdadero héroe que su padre necesitaba. Se casan la princesa y el valiente guerrero, que la recibe como premio tanto por su determinación moral como por su destreza bélica. En una versión tradicional, Roberto se vuelve enseguida contra el condestable de su suegro y a la muerte de éste (ocasionada por el ultrajado Almirante), es coronado Emperador después de haber vengado la muerte de su suegro. En otra versión, más pía, semi-hagiográfica, el héroe, en el camino de la santidad, desiste de las glorias mundanas, entre ellas de las comodidades de su parlanchina consorte, y se encierra para siempre en un convento¹¹.

Como fue mencionado desde el principio de este ensayo, Guimarães Rosa augura retomar esta historia popular, con la que posiblemente habrá topado más de una vez en los confines del Sertón. Sin extendernos en una red exhaustiva de analogías y comparaciones, subrayemos que este registro

¹⁰ Walnice Nogueira Galvão; op. cit.

¹¹ Según Câmara Cascudo, la versión más pía corresponde a la tradicional francesa; en la versión brasileña citada por él en el *Dicionário...* (cit.), encontramos por su parte al héroe como «imperio de la nación». Como será mencionado en este ensayo, la interpretación personal de Rosa en relación con la historia de Roberto el Diablo lleva a una aproximación del personaje Augusto Matraga hacia ambos «modos» del protagonista de la historia medieval original. Otro personaje de la historia de Roberto el Diablo que fructificará en la obra roseana, a mi modo de ver, es el de la princesa muda, que Rosa disfraza —guardadas las proporciones— en su *María Mutema del Grande Sertão: Veredas*.

en más de un ángulo ilumina el cuento que estudiamos. Matraga, como su arcano Roberto, del Diablo irá a Dios por fuerza propia, imantándose de voluntad y pasando por las mismas etapas: de pecador se convierte en beato (obedeciendo la segunda versión de la historia medieval arriba mencionada), y después en símbolo del guerrero santo, enemigo del Mal, ahora conforme a la primera versión que acabamos de ver. De esa forma, el personaje Matraga conciliará la doble faz de Roberto (una acentuadamente contemplativa, otra enfáticamente pragmática); así, Rosa hizo uso propio, personal, de una información colectiva, que pulsa viva en el archivo de las costumbres regionales.

La tradición (el mito, la alegoría) no es para Rosa una Autoridad, sino una referencia. Al echar mano de ella, Rosa la innova (desmitifica, recicla la alegoría), haciéndola plástica. La tradición para él no es limitante —grado intransitivo para la escritura—: es, sin profundizar demasiado, ejercicio repetido, puerta abierta para la hermenéutica de la Historia (del mito, de la alegoría) y de su propio texto; es encuentro entre su ser *in the making* y un colectivo *in progress*. La resultante, necesariamente, es la actualización sin fisuras de textos en un texto, el *pentimento* en el cual la cara antigua de Roberto se deja entrever por detrás del rostro combatiente de don Augusto Matraga.

Volvamos al héroe sertanero; antes, sin embargo, de proceder a la tercera etapa de su trayectoria del pecado a la luz —la de paladín— conviene recuperar lo que anteriormente decíamos sobre el riesgo que, como Borges, corre Rosa. Si Dahlmann puede ser visto como el protagonista de un cuento realista, toda la riqueza alegórica, espiritualmente ejemplar de Matraga, podría perderse en una lectura que no intente contextualizarlo en relación al *corpus* cristiano, según el cual se viene trazando el texto. Si, como Borges, Rosa solicita un esfuerzo del lector, la naturaleza de los elementos textuales que éste debe considerar es diferente. El «otro» borgiano se encuentra enmascarado en el texto mismo de «El Sur»: la pista que se sigue después de una bifurcación, la figuración constantemente evasiva del inconsciente acaba obstinadamente por hacerse notar como móvil del discurso del autor: entre los elementos para este afloramiento contemos el texto mismo, *ab origine*.

En Rosa, un pacto es propuesto entre texto y lector: el conocimiento por parte de éste del «otro» de Rosa, de aquello que se sitúa fuera del espacio del texto, en el contexto de la tradición religiosa cristiana. Esta pasa a ser, por tanto, una *mediación* entre texto y lector, necesaria para que el relato alcance su plena eficacia estética (no programática: obviamente sería descabellado atribuir al narrador brasileño una intención pseudo o paracatequística en su proyecto literario). En pocas palabras, la

percepción del esquema alegórico por parte del lector en «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» se hace parte de la estructura misma del cuento, pero los elementos para que esta lectura se dé no los contiene el cuento. La escritura de «A Hora e a Vez...» se vuelve, así, un todo inclusivo, un sistema en expansión que principia por referenciar la tradición y termina por llamar para dentro de sí al propio lector.

De la misma manera que en Borges, como vemos, los cuentos rosianos podrían ilustrar la noción contemporánea del «texto». Arriba mencionamos la raíz oral, popular, en el discurso de Guimarães Rosa; éste es, a nuestra manera de ver, uno de los niveles privilegiados que este discurso obtiene para persuadir magnéticamente al lector para que sus virtualidades se le ofrezcan. Otro nivel no menos importante es la construcción dramática, acumulativamente clásica: de acuerdo con el tema del relato, avanzamos hacia un final catártico. Como paladín de la fe y de la justicia, Matraga encontrará «su hora» y «su vez». Lo habíamos abandonado, mucho tiempo ha, todavía peregrino, camino del eufónico campamento de Rala-Coco, montado en el lomo de un burrito, dueño de sí y contento. En este momento, Matraga, desmontado, sube por la calle principal del pueblo; ni siquiera le prestan atención los habitantes, ocupados como están en sentirse amenazados por la poco comfortable presencia de Joãozinho Bem-Bem y su banda.

Augusto corre a su presencia. El encuentro entre los dos gigantes no podría ser más calculadamente ameno. Anteriormente dijimos que la simple aparición de Joãozinho Bem-Bem había implicado una tentación para Matraga por personalizar aquél la posibilidad del camino de salvación elegido por éste. La última tentación que sufrirá Matraga, a imagen y semejanza del episodio ocurrido entre el Demonio y Cristo, en el desierto de Judea, será la oferta que el jefe de los *cangaceiros* le hace para que él tome las armas en lugar de su teniente Juruminho, que fuera muerto a traición por un joven del lugar: es para vengar esta deshonrosa muerte de uno de los suyos que irrumpieron los bandidos en el pueblo. «Augusto tocó la mano en la winchester con el gesto con que un gato pondría su pata sobre un pajarito»: las tentaciones son el índice más objetivo de la certidumbre para el cristiano, si son superadas. Además, aún esta vez se revelan inocuas para empañar la fuerza de la resolución de Matraga.

Don Augusto está en frente a Bem-Bem —nombre irónico por el que responde este demonio familiar, su tentador y *alter-ego*—; la colisión entre estos antagonistas mutuamente fascinados es inevitable, además de ser dramática y alegóricamente necesaria para el relato tal y como lo fuera en su momento el accidente/castigo sufrido por Matraga al caer por el abismo, evento este con un significado completamente diferente al ocurrido

con Dahlmann. Como vimos al principio de este ensayo, el motor del accidente de Dahlmann, del cual se origina la situación escritural de «El Sur», es el Acaso; antípodamente, el evento en el cual Matraga se transforma en paciente esta preñado de un carácter simbólico, y se nos revela en términos de Necesidad, en tanto ilustrador/estructurador de un relato asentado sobre una superestructura moral cuidadosamente manejada por el autor.

Augusto está frente a Bem-Bem. La colisión («hora» y «vez») se aproxima. El padre del asesino de Juruminho —frágil y fuerte anciano— se presenta para pedir clemencia al jefe maleante. No la encuentra. No podría la ley del *cangaço*, el código de honor tiene como base la ley del Talión. Joãozinho Bem-Bem está ahí para vengar la memoria de su teniente con la muerte de uno de los hermanos y con la violación de las hermanas del asesino. Contra el miedo que inspira Bem-Bem, la piedad de Augusto Matraga: tomando los dolores del más flaco, Augusto, paladín, parte para una guerra santa.

Fuera de la casa, en el espacio abierto, la navaja de don Augusto instigando a la pistola de Bem-Bem, se enfrentan estos héroes. No habrá sobreviviente en esta contienda: mueren uno a mano del otro, respetuosos uno del otro hasta el final; primero el *cangaceiro*, que en un mar de sangre patalea agarrándose las tripas, y después Matraga, vencido por el peso de tanto plomo que recibiera. Muere no sin antes asegurarse que a su contendiente (su «pariente», no nos olvidemos) le será dado un digno entierro, en campo santo.

Para el colmo de la felicidad de Matraga, como si no le bastase la muerte gloriosa —y quizá como última bendición divina— se encuentra en la asistencia un conocido de otras épocas, que en el justiciero reconoce al desaparecido heredero de las Pindaibas y del Saco da Embira. A través de esta figura, Matraga *in extremis* se reconcilia con su vida pasada: en contrapunto con Tião da Tereza, este actual João Lomba podrá llevar a la ex-mujer y a la hija de Matraga el relato de su heroísmo, de su holocausto, de su éxtasis final. Rodeado de devotos, en camino de volverse leyenda, aquí dejamos a don Augusto: en el semblante, el gozo.

El Acaso, la Necesidad. Reflexiono por un instante sobre estas figuras. Borges y Rosa: la escritura del acaso, en el primero, enmascara la necesidad de nombrar la vida a través de la escritura misma; en el segundo, la escritura de la Necesidad enmascara su temor de encontrar apenas el imperativo del acaso. El silencio amenaza a Borges, así como la duda a Rosa: Dahlmann y Matraga son *condottieri* metafóricos de dos batallas distintas —paradójicamente próximas en el origen— que revelan mucho sobre el arte y la personalidad de dos de los mayores creadores latinoamericanos. «El Sur» es el emblema en el que se cristalizan muchas facetas de la obra

borgiana; «A Hora e a Vez de Augusto Matraga», algo temática y algo formalmente, prepara y prevé, en Rosa, el vuelo de *Gran Sertón: Veredas*.

Finalmente, vale arriesgar una aproximación sobre la vida de los autores de estos cuentos; después de tantos sememas, algunos biografemas. Se ha vuelto legendaria en la literatura brasileña la imagen de un Guimarães Rosa atormentado por demonios interiores que, a deshoras, buscaba en el abrigo de las naves de ciertas iglesias cariocas la pacificación de las fuerzas opuestas que en él combatían; cuento esta anécdota para resumir de la mejor manera mi punto de vista. La obra roseana se encuentra en confluencia de su experiencia exterior —en este mundo en que fue médico itinerante en el Sertón, alto funcionario de Estado y laureado escritor— y de una vivencia espiritual de preeminente e inigualable intensidad en la literatura brasileña.

Esta confluencia existe, ciertamente, en cualquier artista; pero en el caso de Rosa, sin embargo, el segundo componente nos permite develar una doble alegoría (en acepción laxa) en la escritura del cuento que acabamos de analizar: una primera, ya mencionada, relativa a la teoría de la fe religiosa, referencializada en un texto-base anterior; una segunda, más sutil, en que un cotidiano proceso análogo al de Matraga se deja entrever como dato formativo de su creador. De lo dicho anteriormente se puede desprender que escribir en términos alegóricos para un cristiano, para Guimarães Rosa, es algo genuinamente confesional. No quiero implicar algo tan simplista como una ecuación de primer grado entre escritor y personaje; Matraga no es, no espejea a Rosa; Matraga actúa con, y por, su creador.

Por su parte, Borges vive un acontecimiento similar al que describe en «El Sur». En la víspera de la Navidad de 1938, cuando subía una escalera (lo podemos imaginar; los peldaños de cuatro en cuatro, pisos y pisos art déco, en las manos un libro caliente como una ardilla), Borges se topa con la esquina de una ventana que alguien dejara abierta. Como su personaje, también él sufre septicemia y una operación peligrosa, presumiblemente dolorosa, de urgencia: estos datos pueden ser difusamente encontrados en su «Ensayo Autobiográfico», publicado en 1970¹².

En este ensayo, el propio Autor declara que fue de este acontecimiento real que se originó el cuento que aquí hemos estudiado; más, si en el cuento todo ocurre como por obra del Acaso, Rodríguez Monegal en su *Jorge Luis Borges: a Literary Biography* llama la atención hacia una etapa particularmente significativa de la vida de Borges en que tal acontecimiento de dio: el padre del escritor había muerto hacía poco; él, por primera vez, sufría vértigo de verse fuera de su tutela tanto económica como literaria. En breve, en este contexto, «el accidente puede ser visto como una

¹² Jorge Luis Borges: «An Autobiographical Essay»; en: *The Aleph and Other Stories*. New York, Dutton, 1970; págs. 203-260.

forma de perpetuar su dependencia, una excusa para no entrar en la madurez.»¹³.

Según esta interpretación, el acaso habría colaborado como una necesidad inconsciente de Borges en aquel momento; quince años después, el fruto de esta usual confluencia fue la escritura de «El Sur», donde la sintaxis del inconsciente juega un papel tan importante. Como vemos, la proximidad de Dahlmann a su inventor es bastante más obvia que la de Matraga a Rosa: la situación familiar descrita en el cuento, la de un personaje dividido entre una estirpe bélica y otra burguesa, imita la versión que Borges desarrolló sobre su historia familiar. Además, la preferencia novelasca del personaje por el costado materno (por la carrera de las armas contra la de las letras), corresponde a la preferencia alardeada por Borges por sus abuelos maternos Acevedo. Descendiente de militares por los dos costados, y viviendo en la infancia en una casa donde las reminiscencias de los héroes familiares hacían que se asemejara a un museo, Borges, entretanto, creció más expuesto a las historias de la familia materna, contadas una y otra vez por su madre como intento de inspirarle respeto.

Las historias del *clan* Borges, paterno, venían mezcladas, con todo, por un saludable escepticismo irónico, ya que su padre, él mismo hijo de una inglesa que le enseñaría su lengua natal al nieto Jorge Luis, procuraba desarrollar en el joven una independencia espiritual precoz, ligada a los gustos literarios. En este sentido, es posible asociar el carácter bélico al costado materno, tanto como la vena literaria a la raíz paterna, como ocurre en la psicología de Dahlmann. Las proyecciones creador-criatura son, efectivamente, innumerables: «El Sur» es tan confesional como «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» lo es, también, a su manera.

¹³ E. Rodríguez Monegal; op. cit., pg. 322.

El Acaso, la Necesidad. Dahlmann/Borges y Matraga/Rosa andan por aquí, conversando en estas páginas.

Horacio Costa

Los rostros de la eternidad

La aventura literaria de Joaquín Murieta

... Regresa y descansa y galopa en el aire hacia el Sur su caballo escarlata;
los ríos natales le cantan con boca de plata y le canta también el poeta¹

Tanto el poema dramático como la obra teatral que Pablo Neruda dedicara a la figura del bandido legendario Joaquín Murieta velan con celo una intrincada, a la vez que fascinante, red de voces distantes y dispersas que se integran en una silenciosa pero ardua tarea de investigación y reelaboración por parte del gran poeta chileno. Documentos históricos y la subsiguiente saga novelesca nos ofrecen múltiples perfiles que desdibujan al personaje real, quien tras su muerte en la California de 1853 ingresa en la tradición popular, inmortalizado como héroe nacional, paradójicamente, tanto en tierras norteamericanas como en México y Chile.

Esa es la historia secreta que nos proponemos aquí revelar, a partir de los valiosos datos que nos ha proporcionado la consulta de la biblioteca privada de nuestro autor, en la que fue su casa de Santiago de Chile, *La Chascona*, hoy sede de la Fundación Neruda; algunas de esas obras se encuentran profusamente anotadas, hecho muy significativo, ya que su fetichismo de bibliófilo lo alejaba de ese hábito. Hay que añadir a esto que ya en su primera biblioteca, donada en 1954 a la Universidad de Chile, podemos encontrar el libro de Roberto Hyenne que consagra la supuesta nacionalidad chilena del héroe, *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*², lo cual indica que Neruda estaba interesado en este tema como mínimo trece años antes de la escritura de sus versiones poética y dramática, ambas de 1967.

Pero mucho más fructífero será el rastreo de su segunda biblioteca. *Los chilenos en San Francisco de California*, de Roberto Hernández³, es una de las fuentes de primera mano, ya que es citada directamente en la versión

¹ Pablo Neruda, «Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta», La barcarola, Barcelona, Seix Barral, 1977: 88.

² Santiago de Chile, Imprenta La Tarde, s.f., 14ª edición.

³ Valparaíso, Imprenta San Rafael, 1930.

teatral. Recoge «recuerdos históricos de la emigración por los descubrimientos del oro, iniciada en 1848», según reza su subtítulo, y contiene importantes materiales así como referencias bibliográficas a las tres novelas que sobre Murieta adquirió Neruda, suponemos que guiado por esta indicación. Así, entre sus libros encontramos también *The Life and Adventures of Joaquín Murieta*, de J. R. Ridge⁴, *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, de Roberto Hyenne⁵, y *Life and Adventures of the Celebrated Bandit Joaquín Murrieta* de Ireneo Paz⁶. Pero sólo la de Ridge, publicada por primera vez en 1854, puede considerarse fundacional por inaugurar la leyenda de Murieta; las demás son una mínima muestra de la extensa secuela de plagios y deformaciones que el tema, una verdadera mina literaria y editorial, provocaría después. El análisis de la evolución que la historia ha sufrido a través de múltiples metamorfosis hasta su definitiva consagración en *La barcarola* nerudiana será muy útil para su comprensión.

Hemos comentado que el texto que funda esta saga —publicado el año siguiente de la muerte del bandido, sucedida en julio de 1853, según una nota del *San Francisco Herald* conservada por Neruda en sus archivos— proviene de la pluma de un autor cuya azarosa vida es digna también de ser novelada. Está firmada por *Yellow Bird*, nombre que John Rollin Ridge, de ascendencia *cherokee*, recibió de su tribu. Sin saberlo, Ridge dio vida a la leyenda más arraigada en tierras californianas, por lo que nos encontramos ante un caso excepcional en el que puede conocerse el origen primero de una leyenda popular.

Su obra constituye la literarización de hechos históricos pasados por el tamiz de su controvertida visión personal. Su azarosa biografía, recogida por Jackson en un extenso prólogo, arroja bastante luz sobre la motivación que le impulsó a dar esa configuración a su historia, pues racismo y venganza son claves que lo signan de un modo decisivo. Tengamos en cuenta que con sólo doce años John Rollin presencié cómo su padre era apuñalado hasta la muerte por una banda de jóvenes enfurecidos ante la mirada impotente de su familia, mientras se asesinaba en otro lugar a su abuelo y su primo. El ambiente de crispación social que vive en su entorno lo envuelve; él mismo, aún adolescente, mata a un hombre, al parecer en legítima defensa. La fiebre del oro lo arrastra finalmente a California en 1850; allí permanece hasta su muerte, casi veinte años después, y esto nos explica que conociera tan de cerca la historia que nos ofrece.

El conflicto racial proyectado en ella proviene de hechos ciertos: California había pertenecido a México y los primeros extranjeros que llegaron fueron mexicanos, a los que siguen chilenos y peruanos. Los estadounidenses crean leyes que prohíben a los extranjeros buscar oro en el país,

⁴ *Oklahoma, University Press*, 1962. Introducción de Joseph Henry Jackson.

⁵ *Santiago de Chile, Imprenta Valparaíso*, 1892, 7^a ed. Nótese el interés del autor por el libro, que vuelve a adquirir tras donarlo en 1954.

⁶ *Chicago, Regan Publishing Co.*, 1925.

por lo que la xenofobia y los enfrentamientos raciales adquieren tintes violentos. El bandidaje crece entre los mexicanos despojados de tierras y derechos, y se sabe que el bandido más famoso se llama *Joaquín*. Sin embargo, hay al menos cinco con ese nombre —Carrillo, Valenzuela, Bottilier, Murieta, Ocomoreña— y esta ambigüedad favorece el misterio de su ubicuidad. Así, vemos que la incertidumbre histórica alimentó también la leyenda; Neruda conservará en su obra esa nota enigmática que rodea al bandido y no lo presentará nunca directamente en escena.

En 1853 se ofrece una sustanciosa recompensa por la captura, vivo o muerto, de cualquiera de los cinco *Joaquín*, y es el capitán Harry Love con su destacamento quien en julio del mismo año mata, de un grupo de mexicanos sorprendido en torno a un fuego, al que dice ser el jefe y a uno de sus hombres, el carismático Manuel García, alias Jack Tres Dedos (recogido por Neruda). La cabeza del jefe y la mano mutilada que motiva el sobrenombre de García serán las pruebas del ajusticiamiento, y la prensa publica la noticia de la captura de Joaquín, pero en ningún lugar se nombra su apellido⁷. A pesar de las críticas sobre la identidad del personaje, la cabeza del bandido se exhibió en museos como auténtica durante muchos años; no se podía probar nada, y el hecho de que el primer anuncio de la exhibición confundiera el nombre de *Murieta* por *Murriatta* es un claro síntoma de la ignorancia que rodea al suceso. El episodio espantoso de la decapitación del bandido será base de la poética asimilación nerudiana al episodio mítico de Orfeo, como veremos.

Hasta aquí llega la voz de la historia. Ridge convirtió ese material mínimo en una leyenda que da vida al héroe necesitado por las gestas de la fiebre del oro, un hombre noble y generoso que se convierte en forajido a causa de los ultrajes que humillan su honor, y dedica su vida a una justa venganza; la figura de su amada, *Rosita*, será objeto de múltiples versiones a través de las numerosas secuelas que siguen a la obra. En 1859 la *Police Gazette* de California ofrece por entregas su historia, en el primer plagio del que es objeto la novela de Ridge. A partir de entonces la narración empieza a ser adulterada, y la amada será asesinada y dará paso a una segunda dama, con lo que se crea un paradigma que seguirán casi todas las versiones posteriores. Neruda toma elementos de ambos modelos y hace que la amada única de Murieta sea asesinada por sus enemigos. Su identidad se afianza con un nombre nuevo, *Teresa*, cuyas motivaciones pueden ser diversas, aunque debió pesar el nombre de Teresita Vázquez, el amor platónico de la adolescencia en Temuco, la *Marisol* inspiradora de siete de sus *Veinte poemas* así como de «La canción desesperada», que reaparece en *Memorial de Isla Negra* con el nombre de *Terusa*.

⁷ El fragmento de prensa conservado por Neruda reza así: «Capture and Death of Joaquin the Bandit. The famous bandit Joaquin, whose name is associated with a hundred deeds of blood, has at last been captured. The Company of State Rangers, under the command of Love, have been diligent in their search for the robber and his band, ever since their organization. We apprised our readers some time since, that they had received information that Joaquin was lurking in the wilds of Tulare Valley, whither they accordingly directed their search. It is reported that they have encountered the robber chief himself, at the head of his band, at a place called Panoche Pass. A desperate fight ensued —the robbers, well mounted, attempted to fly, but being closely pressed by the Rangers, they kept up a running fight until Joaquin and one of his lieutenants were killed; two others were taken prisoners, and three managed to make their escape. Several of their horses fell into the hands of the Rangers. The victors finding further pursuit of the fugitives useless, cut off the head of Joaquin and placed it in spirits, to be brought to the settlements as a proof that the veritable robber himself had been killed» (San Francisco Herald, Sacramento, iv, 59, 30 de julio de 1853).

En la secuela de plagios la identidad de Ridge se diluye, como su obra original, en una cantidad ingente de versiones desleales y el *boom* editorial es verdaderamente insólito, convirtiéndose en un fenómeno sociológico importante. En Chile, Roberto Hyenne publica su libro como traducción del francés y transforma a Murieta en chileno, lo cual es asumido por Neruda como un acto de fe personal. Su obra figura en las dos bibliotecas del autor, y ese afán mostrado por conseguirla de nuevo después de haberla donado y a pesar de tratarse de un ejemplar raro y antiguo es muy significativo.

A su vez, México reivindica y nacionaliza al héroe. En España se produce un plagio de segundo grado sobre la obra de Hyenne con la edición, en Barcelona, de *El Caballero Chileno*, de un tal «Profesor Acigar», mientras en San Francisco Charles Howe compone un drama en cinco actos —*Joaquín Murieta de Castillo*— y posteriormente C.H. Miller escribe un largo poema sobre Murieta que se publica también en Inglaterra, con lo que la fama del personaje se proyecta internacionalmente, al tiempo que encontramos ya precedentes de la versión poética de *La barcarola* y de su posterior configuración dramática. No olvidemos, sin embargo, que la inclinación a la dramatización del diálogo amoroso aparece en otros momentos de la obra nerudiana, concretamente en su versión del *Peleas y Melisanda* de Maeterlinck incluida en *Crepusculario* (1923), así como en la concepción estructural de *La espada encendida* (1970), inspirada en dos relatos de Marcel Schwob⁸. Por cierto, que el nombre de la protagonista femenina de este último diálogo amoroso, Rosía, evoca a su vez a la Marisombra de *Veinte poemas*, Rosaura en *Memorial de Isla Negra*, y en la realidad Albertina Rosa Azócar, el amor pasional de su juventud en Santiago.

Los apócrifos circunstanciales invaden la escena editorial cuando los californianos comienzan a tomar conciencia de su pasado y vuelven la mirada sobre su propia historia, de modo que el Murieta de Ridge se convierte en una figura épica y romántica de presencia ineludible en ese contexto inmediato. Las secuelas de su obra, analizadas por Jackson con exhaustividad, se intensifican con innumerables aportaciones; quizá la más importante sea la de W. Noble Burns, *The Robin Hood of El Dorado* (1932), cuyos derechos fueron adquiridos por Hollywood para el cine. La historia de la saga es casi infinita.

Así pues, la cuna de nuestra leyenda está en la California de mitad del XIX, en plena época de la fiebre del oro, y Neruda se permitió la libertad de disponer de unos materiales que ya tenían una naturaleza legendaria y configurarlos desde su perspectiva personal. Tanto la obra fundacional como sus principales secuelas según Hernández —las novelas de Hyenne y Paz, presentes en los archivos nerudianos— nos proporcionan un valiosísimo

⁸ También significativa será su curiosa y polémica traducción del *Romeo y Julieta* de Shakespeare, que interpreta ideológicamente.

material para la investigación del proceso genésico que produjo como fruto el espléndido *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, a cuyo seguimiento nos dedicamos a continuación.

Ya hemos visto que el hilo conductor de la historia de Ridge es el sentimiento de venganza del protagonista, al que el autor inculcó su propio rencor por el asesinato político de su padre en circunstancias dramáticas. Esa denuncia oblicua de racismo y xenofobia será compartida por el Murieta de Neruda; efectivamente, lo que pudo ser el rechazo y la represión de los latinoamericanos por los estadounidenses en la época del oro se puede trasladar al año 1967 y a la escalada de violencia implícita de los Estados Unidos para defender su feudo en los países del sur. Esa actitud culminará con la financiación del golpe de Estado que en 1973 quiebra la democracia chilena, hecho denunciado por el poeta en otra obra mucho más incisiva y airada, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. En definitiva, hemos de observar que el Murieta de Neruda ofrece una lectura de crítica social bastante más pronunciada y consciente, al tiempo que realiza en su transposición de la materia originaria una reducción que estructura en seis cuadros: infancia del héroe, amor a Teresa, matanzas de chilenos, asesinato de Teresa, asalto a la diligencia (fulgor y prueba del héroe) y muerte de Murieta por amor, con su consiguiente inmortalización mítica.

En la novela de Ridge, Murieta y su amada, mexicanos, son víctimas de la violencia racista; el héroe es insultado e injuriado, y su amada, vejada y violada ante sus ojos. El destino, como en el caso de Neruda, se rebela contra él —«His sky seemed clear and his prospects bright, but Fate was weaving her mysterious web around him...»— y el asesinato de su hermano y su nueva humillación encienden en él un odio implacable: «He had contracted a hatred to the whole American race»⁹. Entre los hombres de la banda de Murieta se encuentran dos personajes que Neruda recoge en su drástica restricción; se trata de Manuel García, Three-Fingered Jack —*Tres dedos* en Neruda, que lo despoja de su carácter sanguinario— y Reyes Feliz, joven romántico que sustenta además el apellido del propio Neruda (Neftalí Reyes). Comienza así a fraguarse la leyenda del bandido noble que cristaliza en la versión del poeta chileno, pues Ridge lo presenta con cierta simpatía pero no lo justifica y sus defensas del débil no son más que excepciones en su novela. También será diferente en ambos casos el final de Murieta. El personaje que provoca el desenlace en la obra de Ridge, el Capitán Harry Love, no aparece en la de Neruda, pues su presencia habría restado heroicidad al glorioso final que éste construye para su héroe, asesinado a traición cuando va a depositar flores en la tumba de Teresa.

⁹ 1962: 12, 14.

Harry Love es un ser superior, un antagonista equiparable a ese ser enigmático protegido por un hado misterioso que convierte su supervivencia en algo casi sobrenatural. Autorizado para organizar la captura de Murieta y exterminar a su banda, el capitán inicia su empresa el 5 de julio de 1853; la verosimilitud histórica es siempre respetada. A pesar del peligro, Murieta no muestra ningún signo de temor. Ordena huir a sus hombres y él mismo monta su caballo e intenta escapar a la velocidad del viento, pero la bestia cae herida. Intenta huir a pie pero le alcanzan las balas, y cuando la tercera hiere su cuerpo, se vuelve y exclama sereno: «Don't shoot any more -the work is done»¹⁰.

Podemos concluir que en lo esencial el texto nerudiano se sustenta en su antecedente de 1854. Murieta es un hispano que acude a California a hacer fortuna y es víctima del fervor racista. Neruda hace un uso traslativo de esa rivalidad vigente, por distintos motivos, en el momento de la escritura de su versión, de modo que la historia singular se hace metáfora de una situación extraliteraria concreta. La nobleza innata del héroe, la lealtad hacia su amada, sus múltiples proezas hasta su muerte, son el eje temático central de ambas obras. Las variantes se sustentan en tres puntos fundamentales: (a) la nacionalidad del protagonista, mexicano o chileno, y sus proezas, menos heroicas y más profusas en el texto de Ridge; (b) el nombre de la amada —Rosita o Teresa— y su suerte, trágica en el texto de 1967, donde muere asesinada; (c) la muerte del héroe es más realista en Ridge, pues Neruda la eleva a categoría de mito. Pero será muy interesante una previa revisión de los otros dos textos manejados por el poeta, los más destacados de la saga en opinión de Roberto Hernández.

No es de extrañar que ya en su primera biblioteca conservara Neruda la obra mencionada de Hyenne —*El bandido chileno Joaquín Murieta en California*— pues sabemos que gustaba de las novelas de aventuras y ya en su juventud escribió un texto en prosa poco atendido, *El habitante y su esperanza* (1926), cuyo protagonista es igualmente un fuera de la ley que vive una historia de amor y bandidaje. La versión de Hyenne justifica y exalta con actitud nacionalista al bandido, quien desposa a su amada —*Carmela* esta vez— en justificación moralizante que Neruda repite. Insiste además en la crítica implícita al racismo («...enorgulleciéndose con el nombre de americanos, miraban de reojo a los mejicanos i a los chilenos, no viendo en todos ellos más que una raza conquistada»¹¹) y la figura de Murieta es tratada como héroe épico; será el *puñal chileno*, el *bravo chileno*. Nos parece importante el pasaje de la ofensa a la amada por ser en todo distinta a la fuente, al tiempo que prefigura la versión de Neruda. En el texto de Ridge, la amada es ultrajada pero vive; en el de Hyenne, se amplifica el tono trágico con la violación y el asesinato. Neruda, en *Barcarola*, presenta

¹⁰ *Ibid.*: 153.

¹¹ 1892: 14. Respetamos la peculiaridad de la ortografía chilena en nuestra transcripción.

sólo la muerte (siempre según la versión de Hyenne) y en el drama posterior añade la nota del ultraje. Por otra parte, mientras en Ridge el bandido es testigo impotente de la vejación, Hyenne le añade un estado de inconsciencia que justifica su no intervención en defensa de la amada; Neruda aumenta el tono trágico al situar a Murieta fuera del escenario del crimen. Tenemos ya, por tanto, el principal motivo de rencor y venganza, en ambos casos; en la novela, «hizo juramento de no vivir más que para la venganza de ese día para adelante...i no dejar en su camino un solo lugar sin regarlo con sangre»¹²; en el poema, «juró estremecido matar y morir ...vengando una herida/y dejar sobre el polvo del oro perdido su vida y su sangre vertida»¹³. El otro de los motivos de Ridge, la vejación pública de Murieta, no es recogido por Hyenne ni Neruda, que eliminan esos datos reductores del heroísmo del personaje.

Como puede observarse, los tres textos se entrelazan creando un complejo mosaico de posibilidades alternas. Los cantos y poemas intercalados en la historia serán comunes a las tres versiones, y el episodio de Harry Love será fielmente recogido por Hyenne, que cierra con un tono épico y moralizante su relato: «...yo no había nacido para el crimen; ...pero los villanos asesinatos cometidos en vuestro hermano i en tí misma por esos malditos yankees, cambiaron mi sér en otro sér, ...i sobre vuestro cadáver anegado en sangre, que yacia tendido a mis piés, juré vengarte»¹⁴. Su final, antiheroico y degradador, en que la cabeza de Murieta es objeto de comercio —es vendida en subasta pública por sesenta y tres pesos— y superstición —trae la muerte a los que la poseen—, también es rechazado por Neruda.

No podemos concluir nuestro análisis de la aventura literaria de Murieta sin hacer una referencia a la versión de Ireneo Paz, *Life and Adventures of the Celebrated Bandit Joaquín Murrieta*, que reincide en los motivos de la humillación, la xenofobia y la venganza, aunque sigue la línea de presentar una segunda amada del bandido (*Clarita*, cf. *Clarina* en Hyenne) y a Harry Love como victimario, al tiempo que se minimiza el tono épico en el parlamento final: «I die contented; I have already avenged myself enough»¹⁵. Asimismo, también se narrará la historia de la cabeza de Joaquín, que es exhibida y comercializada; el precio de la entrada, ahora, será de un dólar.

Nos queda finalmente por atender una obra no literaria, la de Roberto Hernández sobre la emigración provocada por la fiebre del oro, muy anotada por Neruda y citada literalmente en su versión dramática. Destacaremos en este texto la confirmación del principal argumento de la actitud del bandido: el racismo de los norteamericanos —*galgos* o *greyhounds*— y sus crueles consecuencias para los chilenos. Además, se confirma como

¹² *Ibid.*: 19.

¹³ Neruda, 1977: 81.

¹⁴ 1892: 170.

¹⁵ 1925: 167.

verdadera la noticia que Neruda recoge en su obra acerca de una «Horrible carnicería! 17 chilenos y 3 mexicanos muertos!»¹⁶ aunque hemos de llamar la atención sobre el hecho de que la noticia, aparecida en *El Eco del Pacífico*, corresponde al 19 de abril de 1856, y Joaquín había muerto en 1853. Sin embargo, el suceso llama profundamente la atención de Neruda y no renuncia a su inclusión, a pesar del anacronismo, en el cuadro tercero de su obra teatral:

JINETE: Saben la noticia?
 TRESEDEDOS: Qué noticia?
 JINETE: Mataron a diecisiete!
 REYES: Y a mí qué me importa?
 JINETE: Eran chilenos!
 CHILENOS: Chupalla!
 JINETE: Y a tres mexicanos!¹⁷

Además, subraya nuestro autor otros dos fragmentos del libro, que hablan sobre la chilenidad de Murieta y el personaje Reyes, el único de sus compañeros que recoge Neruda junto con Tresdedos. Destaca Hernández el carácter generoso y valiente de Reyes, en favor del decreto de emancipación proclamado por Lincoln, al dar la libertad a sus esclavos, armarlos a su costa y presentarse al frente de ellos al general del ejército unionista para ofrecerle su valiosa aportación. Su naturaleza heroica y la simpatía ya anotada hacia su apellido explican que Neruda lo escogiera para su versión.

Hernández nombra exactamente las tres novelas presentes en la biblioteca de *La Chascona*; es evidente que Neruda se guió en buena medida por las coordenadas establecidas en este libro, pero no han de olvidarse otros textos también consultados y citados por el poeta en su configuración teatral de la materia legendaria, a la que inviste de la falacia de historicidad para reivindicar la autenticidad de su héroe. Ya en el subtítulo —*Bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853*— insiste en ella, al tiempo que en el texto aporta citas explícitas de historiadores y cronistas que la sustentan¹⁸.

Llegamos, finalmente, a los textos de Neruda sobre el controvertido personaje, en los que el poeta realiza una libre transposición de los sustratos históricos y legendarios preexistentes y hace su interpretación de Murieta como bandido romántico que dedica su vida a la justa venganza del asesinato de su amada al tiempo que lo dota de conciencia social. En *Para nacer he nacido* nos explica su personal visión: «Su sitio de nacimiento se lo disputan México y Chile, aunque yo lo doy por chileno. En la niebla de la leyenda fabulosa los argumentos van y vienen, pero Murieta fue chileno. Me gustó este tema por la contradicción de razas y por ese cúmulo de

¹⁶ 1930: 297.

¹⁷ Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853, *Buenos Aires, Losada*, 1974: 45-6.

¹⁸ Véase al respecto el artículo «Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, génesis y estructura», de Osvaldo Obregón, *Araucaria*, 26 (1984): 105-113.

codicia y de sangre que rodea la verdad o la leyenda.»¹⁹. Tras presentar su episodio en *La barcarola*, y animado por sus amigos y por un importante director de teatro, decide aplicarse a la versión teatral. Actúa como historiador e investigador minucioso, y visita California tras las pistas del héroe popular. Finalmente, culmina su obra, que se estrena el 14 de octubre de 1967 por la compañía del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, con Pedro Orthous como director; en el intermedio, Víctor Jara interpretó canciones con letra de Neruda y música de Sergio Ortega. El conjunto final, híbrido de poesía y teatro, fue un éxito, aunque Neruda decidió no volver a dedicarse a un género que consideraba ajeno.

Ya en la primera versión, el destino trágico signa al héroe desde su infancia. El diálogo amoroso constituye una cumbre lírica de extraordinaria belleza, y es, con la muerte de los personajes y el monólogo final de la cabeza de Murieta, la aportación original de Neruda. La amplificación que se opera sobre ese núcleo germinal para llegar a la versión teatral parte de dos citas de textos históricos, al tiempo que la edición, preparada por el autor, recoge diversos materiales gráficos que testimonian la existencia del héroe y la tradición literaria que lo inviste de una dimensión legendaria. Un prólogo pone sobre aviso al receptor: «Esta es una obra trágica, pero, también, en parte está escrita en broma»²⁰; así pues, la transposición que se realiza no es sólo genérica sino también de tono: de tragedia a tragicomedia. Presenta un modelo tradicional con dos mundos escindidos, el noble y trágico de Joaquín y Teresa, y el popular y cómico con Tresdedos y Reyes en la figura del gracioso. Un coro cumple la función clásica de adelantamiento y anuncio de la tragedia a partir de indicios constantes —«Escucha la arena/que mueve el desierto!/(...) Atrás, bandolero!/La muerte te aguarda!»²¹— y será el que notifique el asesinato a traición del héroe por los cobardes, al tiempo que el sino trágico decide el final de la historia de amor: «Se multiplicó la flor/con sus heridas abiertas/ y dejó llena de rosas/ la tumba de su Teresa»²². La decapitación del héroe motiva uno de los poemas finales, «Habla la cabeza de Murieta», asimilado a la metamorfosis clásica de Orfeo, tan cara a la poesía de simbolistas y vanguardistas. La muerte dará vida eterna al héroe, cuya historia romántica de amor y muerte pervivirá en la poesía. Recordemos que en la tradición recogida por Ovidio, Orfeo, tras perder por segunda vez a Eurídice, es asesinado por las mujeres tracias, que lo descuartizan y arrojan su cabeza al río Hebro, cuyas aguas lo llevan a Lesbos, y cuenta la leyenda que su boca inerte continúa repitiendo el nombre de su amada. Este motivo aunador de amor y poesía es recogido por diversos poetas áureos; su conocimiento tácito por el autor chileno lo testimonia su presencia entre sus libros, y muy especialmente la del *Orfeo* de Juan de Jáuregui —en sus dos bibliotecas— donde encontramos el motivo que nos ocupa:

¹⁹ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978: 154.

²⁰ Neruda, 1974: 13.

²¹ *Ibid.*: 78.

²² *Ibid.*: 80.

Próspero admite la cabeza y lira
el Hebro ismario en su ribera amena;
muerta, la lengua a Eurídice respira;
rota, la cuerda a Eurídice resuena.²³

Las Musas elevan al cielo la Lira, que constituirá una constelación de nueve estrellas, equivalentes a las nueve Musas. Orfeo se reencuentra con Eurídice en los Elíseos y, de este modo, su arte y su amor conquistan la inmortalidad. Lo mismo ocurrirá con Murieta:

Fue mi cuerpo primero separado,
degollado después de haber caído,
no clamo por el crimen consumado,
sólo reclamo por mi amor perdido.²⁴

La palabra poética de Pablo Neruda será la consagradora de esta figura que, tras una trayectoria fascinante y proteica con múltiples rostros, hallará su lugar definitivo en el espacio de la eternidad.

²³ Citamos por la edición presente en *La Chascona*, Juan de Jáuregui, Orfeo, Barcelona, Ocnos, 1970: 74. En la biblioteca donada a la Universidad de Chile encontramos Orfeo. Poema en cinco Cantos, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943.

²⁴ Neruda, 1974: 87.

Selena Millares



Luces y sombras del incaísmo modernista peruano

El caso de los cuentos incaicos de Abraham Valdelomar

Después de la insurrección literaria de los «colónidas» en el año de 1916, una nueva tendencia asoma en las letras peruanas: aquella que se siente atraída por la provincia y el incaísmo y busca sus temas en lo cotidiano y lo humilde. Abraham Valdelomar (1888-1919) es el escritor que influye en esta nueva actitud espiritual de los hombres de su generación. Su influjo se percibe sobre todo a través de «El Caballero Carmelo» (1913), el hermoso relato que revive su infancia en una aldea de pescadores de la costa peruana y acaba convirtiéndose en lo más perdurable de su obra. Otro tanto puede decirse de sus cuentos incaicos que se encuentran reunidos en *Los Hijos del Sol* (1921), donde descubre, «inexperto pero clarividente», la cantera del pasado autóctono del Perú¹.

¿Cómo así Valdelomar acaba convirtiéndose en el personaje que, desde mediados de la década del diez, fomenta el incaísmo suntuoso, evocativo y medio flaubertiano? ¿Cuáles son las virtudes y las limitaciones que, dentro del campo de la narrativa peruana, presenta este tipo de evocación del imperio incaico? ¿Qué relación tiene esta porción de su obra con el indigenismo literario que surge en los años veinte? Estas son algunas de las interrogantes que nos remiten directamente al problema del surgimiento y el desarrollo del incaísmo modernista en el Perú: el abigarrado y hasta contradictorio entorno literario donde aparecen *Los Hijos del Sol* de Valdelomar y también *El Pueblo del Sol*, la gran novela que Augusto Aguirre Morales (1888-1957) publica en 1924 y 1927.

¹ Mariátegui, José Carlos: 7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928), 50 ed., Lima, Biblioteca Amauta, p. 285.

El interés de Valdelomar en torno a los temas incaicos suele explicarse, por lo general, en función de las variantes del caleidoscopio modernista o presentarse con una connotación de «fuga», que en este caso, a diferencia de las frecuentes huidas en el espacio (japonerías, chinerías, afrancesamiento) de otros modernistas latinoamericanos, es una suerte de escape en el tiempo². Es común, también, que se estudie el incaísmo modernista de Valdelomar como el producto de la influencia simultánea de algunos narradores europeos que, como Pierre Louys (1870-1925) o Gustave Flaubert (1821-1880), fomentan el exotismo, son muy dados a las pomposas reconstrucciones históricas y, frente a un Occidente con el que parecen no estar muy a gusto, evocan antiguas civilizaciones como Bizancio, la Baja Atenas o Cartago³.

Lo cierto, sin embargo, es que el incaísmo modernista de Valdelomar también aparece como el resultado de un fenómeno cultural más amplio y complejo que eclosiona en el Perú entre 1912 y 1913: el renacimiento del interés por lo incaico. Este fenómeno cultural refleja parcialmente ese cúmulo de influencias, reivindicaciones y situaciones que más tarde, en la década del veinte, genera el indigenismo: en primer lugar, la propia lucha del campesinado indígena que, como en el caso del movimiento liderado por Atusparia (1885), comienza a concitar la atención de un sector de la opinión pública; en segundo lugar, la prédica a favor de la redención social de los indios que, desde fines del siglo XIX, impulsa Manuel González Prada (1844-1918) al afirmar que ellos forman el verdadero Perú o que «la cuestión del indio más que pedagógica, es económica, es social»⁴; en tercer lugar, los esfuerzos por incorporar a la literatura peruana los temas vinculados al indio que aparecen en las baladas incaicas «La cena de Atahualpa» y «Las flechas del inca» (1871 y 1875) de González Prada, en la novela *Aves sin nido* (1888) de Clorinda Matto de Turner (1854-1909) o en las *Azucenas Quechuas* (1905) de Adolfo Vienrich (1867-1908); y en cuarto lugar, las campañas de denuncias sistemáticas contra el latifundismo y el gamonalismo que, desde 1909, lleva a cabo la Asociación Pro-Indígena de Pedro S. Zulen (1889-1925) y que, más allá de sus motivos filantrópicos o sus fórmulas abstractamente humanitarias, resulta promoviendo una corriente proindígena en el Perú costeño.

Esta situación, en cierta manera, se refleja en el teatro peruano, que, entre 1895 y 1918, vive un período de gran abundancia cuantitativa. Algunas de las obras que integran este ciclo se inspiran en motivos incaicos y además acusan recibo de la campaña en favor de la redención social del indio de la Asociación Pro-Indígena. Esos son los casos de *Ollantay* de José María Valle Riestra, *La Canción del Indio* de Carlos Guzmán y Vera o *El cóndor pasa* de Julio Baudouin («Julio de la Paz») (1886-1925). De estas

² Escajadillo, Tomás G.: Narradores peruanos del siglo XX, *La Habana, Casa de las Américas*, 1986, p. 11.

³ Sánchez, Luis Alberto: Valdelomar o La Belle Époque, *México, FCE*, 1969, pp. 350-351.

⁴ González Prada, Manuel: «Nuestros Indios» (1904). En: Páginas Libres / Horas de Lucha. *Caracas, Biblioteca Ayacucho*, 1976, p. 342.

últimas piezas, la que logra más éxito es *El cóndor pasa*, pues su estreno (diciembre de 1913) constituye todo un suceso y, en cinco años, la obra llega a alcanzar las tres mil funciones⁵. Además, a raíz de las investigaciones de José Castro, Leandro Alviña y Daniel Alomía Robles (1871-1942) sobre la gama pentáfona carente de semitonos de las melodías indígenas, desde fines del siglo XIX la música peruana experimenta un proceso similar al teatro. De esta manera, el 2 de enero de 1912, Daniel Alomía Robles —que además de músico es integrante de la directiva de la Asociación Pro-Indígena⁶— presenta en el Teatro Municipal un «concierto incaico» que es aclamado calurosamente por el público limeño. La actuación musical incluye fragmentos de su ópera *Illa Cori*, que nunca llega a representarse, y el muy celebrado *Himno del Sol*. Un año después, en calidad de responsable musical, Alomía Robles y Baudouin comparten la gloria de *El cóndor pasa*⁷.

Valdelomar, como puede adivinarse con facilidad, ve con buenos ojos el creciente interés que por los temas incaicos muestran artistas de la calidad de Alomía Robles o Baudouin y la gran porosidad que, en la Lima de 1912 y 1913, el público empieza a exhibir frente a este tipo de música y teatro. El mismo, en calidad de conferencista, participa en el famoso «concierto incaico» de Daniel Alomía Robles y observa, en vivo y en directo, su consagración⁸; y, gracias a la amistad que llega a cultivar con este músico, se interesa por la lectura de obras como las *Azucenas Quechuas*⁹. En algún sentido, la tentativa que Valdelomar emprende después con sus llamados «cuentos incaicos» resulta afin a la que anima a las «óperas incaicas»: asumir el pasado anterior a la Colonia como la prehistoria entre exótica y legendaria del Perú¹⁰.

La gran receptibilidad de Valdelomar frente a este tipo de manifestaciones culturales tiene que ver, además, con un hecho que le impacta mucho y, en cierta forma, lo sensibiliza ante todo aquello que se relaciona con lo incaico: la prédica de la Asociación Pro-Indígena. Esta situación se aprecia en la edición de *La Opinión Nacional* correspondiente al 3 de diciembre de 1911, cuando, a raíz de la publicación de un artículo de Francisco Mostajo (1874-1953) —que es uno de los delegados de la Asociación Pro-Indígena—, Valdelomar suscribe estos comentarios: «El centenario de la independencia nacional —dice Valdelomar— va a realizarse. Pronto veremos aquí, en la capital, desfiles fastuosos, bailes principescos, discursos admirables de vaciedad y de farsa, banderas y música, esplendidez y derroche, y sin embargo a lo lejos, como una sombra acusadora y colosal, se elevará tras de las montañas, en las sierras, en las punas dolorosas y frías, junto a las nubes solemnes y tristes, la eterna figura doliente del indio, del dueño verdadero y único de este país; la figura del desdichado

⁵ Basadre, Jorge: *Historia de la República del Perú*, Lima, Editorial Universitaria, 1968, T. XVI, pp. 190-191; t. IX, p. 516.

⁶ Kapsoli, Wilfredo: *El pensamiento de la Asociación Pro Indígena*, Cusco, Centro Las Casas, 1980, p. 9.

⁷ Basadre, Jorge: *Op. cit.*, t. XVI, pp. 133-134.

⁸ *Ibid.*

⁹ Sánchez, Luis Alberto: *Op. cit.*, p. 107.

¹⁰ Elmore, Peter: *Los muros invisibles*. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX, Lima, Mosca Azul Editores, 1993, p. 32.

que verá, con una inconsciente tristeza, cómo los hombres se divierten en sus antiguos dominios, cómo un viejo imperio que desapareció, se ha convertido en una cueva de lobos que lo consumen y lo acosan»¹¹.

Por eso, durante el período de su breve estadía en Roma (agosto de 1913-febrero de 1914), Valdelomar no sucumbe —como era lo previsible— ante la influencia de Gabriel D'Annunzio (1863-1938), Felipe Tomás Marinetti (1876-1944) u otros escritores europeos que por esa época ya brillan con luz propia, sino —a partir del patrimonio cultural que ya ha adquirido en el Perú— se siente estimulado por aquello que algunos estudiosos denominan «el impulso creador de la nostalgia» y escribe cuentos como «El Caballero Carmelo» o empieza a hablar de su proyecto de «novela incaica»¹². Como dice José Carlos Mariátegui (1894-1930), que fue muy amigo suyo: «Valdelomar, criollo costeño, de regreso de Italia, impregnado de d'annunzianismo y de snobismo, experimenta su máximo deslumbramiento cuando descubre o, más bien, imagina la belleza del Inkario»¹³.

Las primeras noticias sobre los planes de Valdelomar para hacer literatura incaísta se encuentran en una carta que el 29 de agosto de 1913, desde Roma, le escribe a su amigo Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937). Al referirse a sus proyectos editoriales, Valdelomar menciona tanto «un libro de cuentos de sabor peruano» —que tiene casi listo— como el esbozo de una «novela incaica» que, pese a que afirma «avanza cada día», no termina de escribir y, con el tiempo, se transforma en la serie de los llamados «cuentos incaicos»¹⁴. También existe el testimonio de Manuel R. Beltroy (1893-1965), que Luis Alberto Sánchez (1900-1994) no le atribuye mayor crédito, acerca de que por 1910 Valdelomar ya tiene tres o cuatro de los cuentos que después aparecen en *Los hijos del Sol*¹⁵.

En 1910 o en 1913, lo real es que la decisión de Valdelomar de escribir lo que inicialmente aparece como una «novela incaica» se compagina con el desarrollo de ese fenómeno más vasto y complejo que, como se acaba de ver, inquieta el ambiente cultural peruano de esa época, influye directamente sobre él y otros escritores y se prolonga por varios años más: el renacimiento del interés por lo incaico.

Cuando vuelve al Perú, aunque exhala ese exotismo aristocratizante que nunca llega a abandonar, Valdelomar hace gala de una gran sensibilidad frente a la evocación de lo incaico y, tanto a través de los cuentos incaicos que escribe y publica entre 1915 y 1917 («El camino hacia el Sol», por ejemplo) como mediante algunas de las conferencias que pronuncia durante este último año, contribuye a que no se apague la chispa del interés por la antigua civilización de los quechuas que empieza a encenderse en los medios culturales peruanos de ese entonces.

¹¹ Citado por Miguel de Priego, Manuel: «Mariátegui y Valdelomar. Estudio Preliminar», Anuario Mariateguiano, vol. III, N° 3, Lima, 1991, p. 88.

¹² Núñez, Estuardo: La imagen del mundo en la literatura peruana, México, FCE, 1971, pp. 184-186.

¹³ Mariátegui, José Carlos: «El indigenismo en la literatura nacional II», Mundial, Lima, 28 de enero de 1927. En: La Polémica del Indigenismo, Lima, Mosca Azul, 1976, p. 35.

¹⁴ Citado por Sánchez, Luis Alberto: Op. cit., p. 105.

¹⁵ Ibid., p. 349.

Una vez en Lima, entre 1914 y 1915, Valdelomar trabaja como secretario del historiador José de la Riva-Agüero (1885-1944). Esta situación le permite acceder a la lectura de cronistas como el Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Cieza de León, Pedro Pizarro, Cristóbal de Molina, Juan Polo de Ondengardo o Antonio de la Calancha, con lo cual puede completar algunos de los datos que necesita para la confección de sus cuentos incaicos que después son reunidos en *Los Hijos del Sol*¹⁶. Sin embargo, debido a que no se encuentra temperamentalmente preparado para realizar largas y meticulosas investigaciones antes de escribir, puesto que él es también quien inicia en el Perú «el wildeanismo, la greguería y el odio al erudito»¹⁷, no se enfrasca en largos y eruditos estudios sobre la historia de los incas. Le interesan sobre todo, como ya se ha visto, obras como las *Azucenas Quechuas* de Vienrich. Otro tanto puede decirse de sus ulteriores lecturas del clásico drama incaico *Ollantay*, sobre el que dicta varias conferencias en marzo de 1917¹⁸. Es muy probable que las leyendas indígenas que allí se encuentran recopiladas, o la misma trama de esta conocida pieza dramática quechua, hayan inspirado algunos de sus cuentos incaicos («Chaymanta Huaiñui» o «El pastor y el rebaño de nieve», por ejemplo).

Además, pese al carácter multifacético de su obra, Valdelomar es sobre todo un poeta que se interesa mucho por el ritmo de las expresiones, y no tanto por lo erudito o lo enciclopédico. Ese tono, conforme señala Sánchez, domina a Valdelomar cuando hace las veces de novelista, periodista o historiógrafo¹⁹. De ahí que, cuando incursiona en los terrenos de la biografía novelada o de los cuentos incaicos, su capacidad evocativa no reside tanto en lo que reconstruye o busca revivir, sino en lo que crea²⁰. Esta situación es evidente en *La mariscala*, el solfeo de biografía novelada sobre Francisca Zubiaga y Bernal de Gamarra que acaba de escribir en 1914, donde la pulcritud y belleza de la forma compensa la confección de una pieza narrativa de corte histórico que termina sustentándose sobre todo en la recopilación de testimonios escritos y orales²¹. Lo mismo puede afirmarse sobre los cuentos reunidos en *Los Hijos del Sol*: aparte de mostrar uno que otro pespunte histórico, la mayoría de ellos son básicamente obras de creación, de fantasía, de poesía²².

Justo por esa época, en el sur del Perú, ocurre un hecho que, como una onda sísmica, afecta a algunos intelectuales vinculados a la experiencia «colónida», aviva más el interés por lo incaico y, posiblemente, anima a Valdelomar a terminar de redondear su idea en torno a lo que serán *Los Hijos del Sol*: se trata del levantamiento campesino liderado por el sargento mayor de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas («Rumi Maqui»). Pese a que estalla a fines de 1915 en Puno, en la provincia de Azángaro, este movimiento concita la atención de los diarios y revistas entre 1916 y 1917,

¹⁶ *Ibid.*, p. 351.

¹⁷ Sánchez, Luis Alberto: Se han sublevado los indios. Esta novela peruana, Lima, *La Opinión Nacional*, 1928, p. 16.

¹⁸ Sánchez, Luis Alberto: Valdelomar o La Belle Époque, p. 361.

¹⁹ *Ibid.*, p. 162.

²⁰ *Ibid.*, p. 356.

²¹ *Ibid.*, pp. 162-164.

²² *Ibid.*, pp. 355-358.

puesto que enarbola una reivindicación que, en un principio, parece absurda o incomprensible para muchos hombres de esa época: resulta que esos indios quieren volver atrás, rechazan toda la historia que soportan desde la conquista e intentan recuperar un idealizado imperio incaico²³.

En la edición de *El Tiempo* correspondiente al 25 de abril de 1917, Mariátegui, que por ese entonces se encuentra bastante próximo a Valdelomar, escribe una interesante crónica periodística donde vincula el levantamiento de Rumi Maqui con el renacimiento del interés por lo incaico: el fenómeno cultural que inquieta los ambientes artísticos y literarios del Perú de esos años. Su idea es la siguiente: «La vida nacional —dice— llega indudablemente a una etapa interesantísima. Se diría que asistimos a un renacimiento peruano. Tenemos arte incaico. Teatro incaico. Música incaica. Y para que nada nos falte nos ha sobrevenido una revolución incaica. Si ponemos los ojos en una vidriera nos encontramos con una momia. Si ponemos los ojos en un periódico nos encontramos con un artículo del doctor Kimmich sobre las ruinas del Tiahuanaco. Si ponemos los ojos en un escenario, nos encontramos con Ollantay y Sýmacc Tica. Y si ponemos los ojos en otro escenario nos encontramos con el señor Daniel Alomía Robles y con el folklore aborigen. Todas estas circunstancias se confabulan para dictar una sola conclusión: éste es el renacimiento peruano. Se abren las huacas para que surjan las sombras de los emperadores del Tahuantinsuyo. Estamos en un minuto solemne. Y si dirigimos la mirada al mapa nos encontramos con que los indios que, por virtud de la palabra del general Rumimaqui, sueñan con la restauración de su dinastía y de su mascaipacha simbólica, se han levantado en armas y les muestran los puños agresivos a los osados mestizos que les sojuzgan y oprimen»²⁴.

Sólo en 1917, cuando encuentra que los cuentos incaicos ya están «en forma» para su edición, Valdelomar se resuelve a dejar en libertad los originales que tan cuidadosamente mantiene inéditos²⁵. Por esa época, le entrega a Aguirre Morales algunos de estos cuentos («El alfarero», «El camino hacia el Sol», «Los hermanos Ayar», «Chaymanta Huaiñui», «El hombre maldito» y «El Tucuyricoc») para que éste los publique. Uno de ellos —«Chaymanta Huaiñui»— resulta incluido en su libro de cuentos *El Caballero Carmelo* (1918)²⁶. Por mayo de 1918, en una entrevista que le hace Antenor Orrego (1892-1960) para la revista *Sudamérica*, dentro de las obras que tiene listas para entregar a la imprenta, Valdelomar menciona a *Los Hijos del Sol*, el trabajo que parece angustiarlo: se refiere a él como «un libro de leyendas incaicas»²⁷.

Valdelomar fallece en 1919, cuando todavía no han visto la luz casi la totalidad de sus cuentos incaicos. Como Aguirre Morales no puede

²³ Flores Galindo, Alberto: *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*, Lima, IAA, 1987, pp. 240-248.

²⁴ Mariátegui, José Carlos: «Minutos solemne», *El Tiempo*, Lima, 25 de abril de 1917. En: *Escritos Juveniles*, t. 5, Lima, Biblioteca Amauta, 1992, p. 347.

²⁵ Sánchez, Luis Alberto: *Op. cit.*, p. 347.

²⁶ *Ibid.*, pp. 348 y 350.

²⁷ *Ibid.*, p. 320.

hacerse cargo de la edición que su amigo le encomienda, debido posiblemente al hecho de que por motivos de trabajo se ve obligado a abandonar Lima en 1917, entrega los cuentos al poeta Manuel R. Beltroy y éste los publica en 1921, a los dos años de la muerte del autor²⁸.

Cuando Valdelomar empieza a escribir estos cuentos, son pocos, en realidad, los que en el Perú creen que lo incaico puede suscitar una buena obra literaria o tener alguna «chance» artística, pues todavía se encuentra profundamente arraigada la ideología racista que propala la vieja aristocracia terrateniente para justificar la conservación del latifundio, la servidumbre y el gamonalismo y, además, es muy frecuente el prejuicio sobre la decadencia irreparable y fatal de los indígenas. Estos sectores sociales también adoptan una posición bastante negativa frente al Tahuantinsuyo, puesto que presentan como un hecho real la leyenda de que «el indio es orgánicamente cobarde» y de que bastó un puñado de españoles para realizar la conquista de uno de los imperios más grandes de la América precolombina. Este último tópico alcanza a difundirse de tal manera en el ambiente cultural peruano que hasta llega a filtrarse en el sentido común de muchos escritores que se encuentran fuera de la férula del gamonalismo. Por ejemplo, en la correspondencia que sostiene con Nicolás de Piérola en las postrimerías del siglo XIX, Ricardo Palma (1833-1919) llega a afirmar lo siguiente: «Los antecedentes históricos —afirma Palma— nos dicen con sobrada elocuencia que el indio es orgánicamente cobarde. Bastaron 172 aventureros españoles para aprisionar a Atahualpa, que iba escoltado por cincuenta mil hombres, y realizar la conquista de un imperio cuyos habitantes contaban por millones»²⁹.

En el prólogo que escribe para la edición póstuma de *Los Hijos del Sol* (1921), aunque trata de destacar el empeño de Valdelomar por considerar a lo incaico como un tema artístico, Clemente Palma (1872-1946) deja entrever los graves prejuicios racistas que subsisten en gran parte del *establishment* académico y literario en ese entonces y cómo estas ideas retardatarias influyen, incluso, en algunos escritores que como él se muestran receptivos ante el modernismo y no pueden ser catalogados de conservadores o colonialistas: «La conformación del idioma, las deficiencias decorativas y suntuarias de las costumbres y de la vida de los pobladores del imperio, la humildad y reconcentración de los descendientes actuales (...) el viejo y tradicional contubernio de los hombres, con los piojos, el primitivismo de sus alimentos y bebidas —la coca, el choclo, la papa y la chicha—, dice Palma, me han hecho dudar sobre la existencia de una mentalidad poética entre los habitantes del imperio incaico y, por consiguiente, de la posible poetización de ese período de nuestra vida histórica»³⁰.

²⁸ Ibid., pp. 350-351.

²⁹ Citado por Kistral, Efraín: Una Visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930, Lima, IAA, 1989, pp. 101-102.

³⁰ Los Hijos del Sol, Lima, Euforión, 1921, pp. VI-VII.

«Los abuelos magníficos robaban mujeres despavoridas en la grupa de su corcel de guerra.»



Ruinas de
Macchu Picchu.

Dentro de este contexto, los cuentos incaicos de Valdelomar exhiben un mérito fundamental: son una amorosa intromisión en el tema de ese pasado autóctono del Perú que, por esa época, muchos, consciente o inconscientemente, desprecian o, en el último de los casos, consideran imposible de poetizar. En ese sentido, representan algo así como el despertar hacia la consecución de una narrativa que, con la inclusión de figuras y temas precolombinos, ostente caracteres intensamente peruanos³¹. Más allá del hecho en sí de la presencia de personajes y escenas de la época del Tahuantinsuyo, algunos de estos relatos incluso hacen gala de excelentes virtudes artísticas. Tal es, por ejemplo, el caso del breve cuento «El camino hacia el Sol», que, por su grandeza verdaderamente impresionante, resulta un embrión de tragedia solemne y profunda, sin antecedentes en la obra de Valdelomar³². Gracias a dichas cualidades, estos cuentos acaban convirtiéndose en uno de los procedentes de las tendencias nativistas que, durante la década del veinte, se afirman en la literatura peruana³³.

Al entrometerse en los tiempos prehispánicos, Valdelomar no busca, como el Aguirre Morales de *El Pueblo del Sol*, reconstruir o revivir lo que fue el verdadero imperio incaico; tampoco persigue, como décadas después lo hará José María Arguedas (1911-1970), presentar una interpretación desde dentro del mundo andino. En una época en que todavía se sienten los hervores del modernismo y está de moda el exotismo a lo Gustave Flaubert o a lo Pierre Louys, Valdelomar se plantea un objetivo más acorde con su tiempo pero no por ello menos importante: embellecer la vida del imperio incaico, presentarla con relieves y colores semejantes a los de su alfarería, para que así pueda rivalizar con la amenidad y la policromía de la narrativa de Louys o Flaubert sobre las antiguas civilizaciones de Bizancio, la Baja Atenas y Cartago³⁴.

A diferencia de Flaubert o Louys, Valdelomar no evoca una civilización que se encuentra fuera del tiempo o el espacio que le toca vivir, puesto que sus cuentos recrean una sociedad que, pese a que sus orígenes se remontan hasta los siglos XII y XIII de nuestra era, todavía se halla presente, bajo la forma de la idea del retorno, a un mítico imperio de los incas, en el imaginario de ese sector social —el indio— que es explotado y despreciado por la clase terrateniente y, paralelamente, es reivindicado por González Prada o los integrantes de la Asociación Pro-Indígena: los intelectuales con quienes, de una u otra forma, Valdelomar se siente próximo. De allí que su exotismo resulte real e interesado y, por encima del tono suntuoso y hasta artificioso que a veces ostenta, su evocación del imperio de los incas deje siempre el sabor de una visión positiva, benevolente o romántica sobre el indio: «En medio de todo lo

³¹ Tamayo Vargas, Augusto: *Literatura Peruana*, 3. ed., Lima, Godard, s/f., p. 874.

³² Sánchez, Luis Alberto: *Op. cit.*, pp. 355-358.

³³ Basadre, Jorge: *Equivocaciones. Ensayos sobre Literatura Penúltima*, Lima, «La Opinión Nacional», 1928, pp. 35-36.

³⁴ Sánchez, Luis Alberto: *Op. cit.*, pp. 350-351.

dicho —dice Sánchez—, sobresale (o sobrenada) una característica que imparte a los cuentos “incaicos” de Valdelomar un tono único: son optimistas. Nada en su relato trasluce sensación de derrota o desfallecimiento; nada significa bestialidad o limitación estética. Los indios del Perú, los quechuas son para Valdelomar (y creo que esa intuición representa un acierto genial) seres como todos los de la tierra: sumisos y rebeldes, amantes y repulsivos, activos y soñolientos, escépticos y creyentes, altos y bajos, de sierra y costa, viriles y afeminados, altivos y serviles; toda la gama de la humanidad. Sin pretender elaborar filosofía alguna, Valdelomar presenta una sociedad como todas, con dramas como todos, con pasiones como todas, con ideales y frustraciones como todos. En su ánimo pesan muy poco los idílicos sueños del Inca Garcilaso y las pesimistas apuntaciones del oidor Matienzo; no es partidario de la doctrina del virrey de Toledo ni de sus opositores, Garcilaso y Cieza; no se afilia al bando del padre Las Casas ni al de los detractores del indígena americano. Le basta vestirse con su cobriza piel, sobre los suyos tiesos cabellos, acompañar al suyo el “soncco” hermético del quechua. De ello brota, como de una surgente, una nueva interpretación, nada académica, nada enfadosa, nada estirada, de la vida incaica. Y el Inca, como el hombre de todas las edades, a través de sus actos y de la narración de su poeta, vive la vida a plenitud, la sufre sin remisión, y persigue en todo momento mantener incólume su libre albedrío, con lo que, sin pretender sentar teoría, la historia de *Los hijos del Sol* es para Valdelomar como para Hegel y Croce, la perenne “hazaña de la libertad”³⁵.

Al propalar una imagen positiva sobre el Tahuantinsuyo, Valdelomar también termina diferenciándose de un contemporáneo suyo que, al sentirse más identificado con los conquistadores españoles que con los propios incas y al exudar una serie de prejuicios raciales contra los indios, se ubica en el extremo opuesto del abigarrado modernismo peruano de ese entonces y, en el plano literario, expresa los intereses de los grandes terratenientes andinos: el Ventura García Calderón (1887-1959) de *La venganza del Cóndor* (1924). En ese libro, tras su aparente exotismo, García Calderón no evoca el tiempo del imperio de los incas, como el Valdelomar de *Los Hijos del Sol*, sino, sintomáticamente, se proyecta a la que parece su edad histórica preferida: la conquista. En uno de los cuentos allí reunidos —«Amor indígena»—, el protagonista, que es al mismo tiempo el narrador, llega a expresar que siente cómo resucita la sangre de «los abuelos magníficos» —léase los conquistadores españoles— cuando, al igual que él, «robaban mujeres despavoridas [indias, por cierto] en la grupa de su corcel de guerra». En otras oportunidades, cuando se refiere al indio, es común encontrar una serie de adjetivos y epítetos, como «raza humillada», «raza

³⁵ Ibid., p. 363.

vencida», «resignada», «sumisa», «siervos de una raza inerme» o «la raza que no supo nunca sublevarse», que traslucen con facilidad la ideología que subyace tras el preciosismo de la prosa de García Calderón³⁶.

Sin embargo, pese a que otea la *chance* de los temas incaicos o al hecho de que muchos de sus cuentos exudan una visión romántica sobre el indio, el Valdelomar «inexperto pero clarividente» de *Los Hijos del Sol* no es el llamado a agotar el venero del cuento indígena³⁷. Vistos desde la perspectiva de la historia de la literatura peruana, algunos de los relatos reunidos en ese libro —«El camino hacia el Sol» y «Chaymanta Huayñui», sobre todo— aparecen sólo como una intuición, un atisbo o un anuncio de ese proceso que se inicia con los *Cuentos Andinos* (1920) de Enrique López Albújar (1872-1966) y que, desde mediados de la década del treinta, desemboca en las grandes obras de Arguedas y Ciro Alegría (1909-1967): el indigenismo narrativo. Con el desarrollo de esta nueva corriente, la literatura relacionada al indio asume un tono más de denuncia y empieza a mostrar una interpretación desde dentro del mismo mundo andino: lo que precisamente no exhiben los cuentos incaicos de Valdelomar o acaso es una cuestión que ni llega a plantearse este autor.

Resulta que las mismas cualidades que elevan el resto de su obra —su espíritu europeizante y criollista—, como dice Basadre, son al mismo tiempo indicios de que, más allá de sus buenas intenciones o la nobleza estética de sus propósitos, Valdelomar se encuentra objetivamente limitado para captar la profundidad de aquellos mundos que ama pero, a fin de cuentas, le son extraños, lejanos y hasta difíciles de comprender: lo netamente indígena o lo incaico³⁸. La propia estructura típicamente modernista de sus cuentos —alejamiento en el tiempo y en el espacio— también contribuye a que, en el mejor de los casos, sólo pueda mostrar aquello que algunos críticos califican como «el espíritu indígena visto de fuera a adentro»³⁹. Lo real es que la mayoría de sus relatos no revelan mucho sobre el antiguo imperio de los incas o sobre la latente psicología indígena y, más bien, terminan en la evocación artificiosa, suntuosa y preciosista del Tahuantinsuyo o, como dice Sánchez, representando «a hombres románticos vestidos con arreos incaicos»⁴⁰. Ese es el momento en que el preciosismo de Valdelomar se engolosina con la presentación de indios utópicos e irreales, como aquel que aparece en «El alfarero» y es pintado con alma «fin de siglo», o se entretiene con explicaciones sobre cómo era el vestido del Inca o con descripciones en *grand tableau* sobre los impresionantes desfiles de las tropas imperiales.

Aún así, los cuentos reunidos en *Los Hijos del Sol* representan un hito en el proceso de la literatura peruana, puesto que, por un lado, abren la brecha del incaísmo modernista por donde transitan, hasta bien avanzada

³⁶ Cornejo Polar, Jorge: La novela indigenista. Literatura y Sociedad en el Perú, Lima, Losantay, 1980, pp. 46-48. Escajadiello, Tomás G.: Op. cit., pp. 47-66.

³⁷ Mariátegui, José Carlos: 7 ensayos, p. 285.

³⁸ Basadre, Jorge: Op. cit., pp. 35-36.

³⁹ Tamayo Vargas, Augusto: Op. cit., p. 874.

⁴⁰ Sánchez, Luis Alberto: La literatura peruana, Lima, Impresiones y Encuadernaciones «Perú», 1928, p. 34.

la década del veinte, autores como Aguirre Morales; y, por el otro, sirven de precedente, sobre todo por la evocación romántica del Tahuantinsuyo que allí Valdelomar ensaya, a las tendencias nativistas que, por los mismos años veinte, confluyen en el indigenismo insurgente y buscan abordar la vida indígena de una manera más directa y, por lo tanto, menos contaminada con las formas modernistas.

Carlos Arroyo Reyes



Ciro Bayo y Segurolo (1859-1939)

El más hispanoamericano de nuestros escritores

Pertenece a esa categoría de grandes escritores que, por unas u otras causas, ilógicas generalmente, no son reconocidos tal y como se merecen en vida y luego son olvidados a su muerte. Son cosas de la injusticia literaria, siempre más injusta que la social. Sin embargo, el escritor bohemio y peregrino, como le gustaba llamarse, el viajero incansable y curioso, airo Bayo y Segurolo, dejó al morir, en 1939, una obra irregular, cuajada de libros de encargo para sobrevivir, pero llena de fantasía y encanto de curiosas novelas radicadas en tierras lejanas y de libros de viajes, en lo que debemos considerarlo un auténtico maestro y precursor. Con una prosa rica y castiza, recorrida por un innegable talento literario. Talento literario que ha hecho posible que, a pesar de su ausencia en los manuales al uso, muchos escritores y críticos de curiosa y varia erudición, nos hayan recordado su altiva figura y su obra literaria como merecedoras de mejor suerte.

Si comparamos su vida errabunda y viajera, su concepción de la vida como aventura y viaje, y el sedentarismo de sus coetáneos, la generación del 98, no podemos menos de admirar su visión de la literatura de la lengua como un claro antecedente. Sintió a la América española como otra patria y muchas de sus mejores obras están dedicadas a esas naciones hermanas, cuyas pampas y parameras recorrió a pie o a caballo y estudió sus particulares lenguajes (*Vocabulario criollo-español-sudamericano*), sus manifestaciones líricas (*La poesía popular en América del Sur*), su historia (*Los Maraños*, *Los caballeros de El Dorado*) y sus costumbres (*El peregrino en Indias*). A reseñar igualmente sus notas al *Martín Fierro*, plagadas de interesantes orientaciones sobre la diversidad del léxico y orientadas a la defensa del español frente a las pretensiones indigenistas. Podemos decir

que don Ciro Bayo se crece cuando hace campaña en favor del idioma común y en esto es también un claro antecedente de las más modernas corrientes léxicas hispanoamericanas.

Su relectura pone al descubierto muchas cosas. No fue Valle Inclán el que puso en prosa novelesca por primera vez a los dictadores de América. Fue Ciro Bayo, si bien con propósitos narrativos distintos, hasta el punto de que investigadores como Silverman, creen que la fuente del último capítulo de *Tirano Banderas* está en la novela de Bayo *Los Maraños*, cuyo protagonista es el mítico Lope de Aguirre.

Y aún hay más. Hoy, cuando importantes novelistas hispanoamericanos reivindican a los cronistas de Indias como fuente de la mayoría de sus producciones novelescas, acerca de la conquista de América, desconocen a su predecesor en el descubrimiento. Libros como los que el autor incluyó en el ciclo *Leyendas áureas del Nuevo Mundo*, como son *Los caballeros de El Dorado*, *Los Maraños* y *Los Césares de la Patagonia*, apasionantes de por sí, revelan su intento de actualizar y novelar aquellas singulares hazañas y el modo también singular que aquellos viejos cronistas tuvieron para contárnoslas. «Parece mentira —escribió— que entre los españoles no haya surgido quien, a lo Walter Scott, haya novelado los anales de la conquista indiana que tanto se prestan a los vuelos de la fantasía».

Su carácter burlón, así como su poco interés por estar *à la page*, han contribuido ahora y contribuyeron antes, a crear una imagen diluida de su actividad de escritor, a la que contribuyó él mismo. En la nota biográfica que escribió para la *Enciclopedia Espasa*, mezcló lo cierto con lo imaginario y entregó una fotografía de su padre, como si fuera la suya, quizá con la idea de que sus nietos literarios, es decir nosotros, no pudiéramos siquiera reconocerle.

Así las cosas, ni siquiera los datos de su nacimiento aparecen claros. Mientras Federico Sainz de Robles en su *Diccionario* da la improbable y disparatada fecha de 1850, el citado *Espasa* lo data, quizá con exactitud, el 16 de abril de 1859. La misma fecha aporta el *Diccionario de Literatura de la Revista de Occidente*. Don Pío Baroja, que le conoció de joven y que ha dejado de nuestro escritor un retrato, parcial como todos los suyos, pero lleno de interés, cuenta que le oyó decir con orgullo que era hijo natural del banquero Adolfo Bayo y, por lo tanto, hermanastro del bajo Perelló de Segurola. Y añade: «Se consideraba más Segurola que Bayo. Los Segurola eran de Pasajes, en Guipúzcoa, y los Bayo creo que de Yepes, en la provincia de Toledo».

Don Joaquín de Entrambasaguas que le conoció y le recuerda ya anciano, «espigado, erguido; su rostro moreno, curtido por sus andanzas, y sus cabellos, no muy abundantes, pero rizados y revueltos; sus ojos de corte

achinado; su nariz pequeña; su boca grande y de labios finos y descoloridos...»; don Joaquín de Entrambasaguas, decimos, en las páginas introductorias a su edición de *El peregrino entretenido*¹, en 1962, afirma que fue hijo legítimo de don Vicente Bayo y de doña Ramona Segurola, matrimonio que, al parecer, tuvo otro hijo que vivió desde pequeño en América.

Estudió el bachillerato en las Escuelas Pías de Mataró y muerto su padre, su madre contrajo nuevas nupcias y se llevó al futuro escritor a vivir a Valencia. Como sucede siempre, el propio Ciro Bayo ha dado dos versiones de su vida infantil en la capital mediterránea. Ninguna de las dos exactas, si bien ambas están completadas con sucesos verdaderos. En la *Enciclopedia Espasa* cuenta que se fue a La Habana con unos cómicos y que, una vez disuelta la compañía por causa del vómito, él quedó en las Antillas, regresando luego a Barcelona.

Su segunda versión, más poética, nos la cuenta en su libro *Con Dorregaray*. Ingresó en el colegio de cadetes del general carlista Dorregaray y tomó parte en la segunda guerra civil y fue detenido por las tropas alfonsinas. Liberado por su juventud, trasladó sus estudios a Barcelona, donde aparece matriculado en medicina en 1875. En 1876, parece que realizó su primera escapada a Cuba. Allí desempeñó varios empleos y ganó un concurso literario convocado por el Ayuntamiento de Matanzas con *Epitalamio a las bodas de don Alfonso XII con doña María de las Mercedes* y empleó el dinero del premio para volver a España.

De 1878 a 1883 estudió Ciro Bayo como alumno oficial la carrera de leyes, al parecer con buenas notas. En septiembre de 1883 trasladaba su expediente académico a la Universidad central madrileña. Durante su estancia barcelonesa y con motivo de la celebración en toda España del segundo centenario de la muerte de Calderón, obtuvo su segundo premio literario por *Examen del drama sacramental "La vida es sueño"* tema del certamen universitario.

Cierto es, pues, que Ciro Bayo debió llegar a la ciudad donde había nacido hacia 1884. Desconocemos si tuvo algún empleo. El mismo ha contado en el *Lazarillo español* que tenía alguna renta de una pequeña casa en Barcelona. Estos años madrileños deben ser los que retrata en su libro, a la vez que la fiebre de aventuras y tierras se hizo una vez más patente. Viajó por Europa y estudió francés e inglés, que llegó a dominar a la perfección, y en 1889 salió de Barcelona rumbo a la Argentina. Era éste su segundo viaje a ultramar.

En *Por la América desconocida*, escribe: «Cuando mi primera llegada a Buenos Aires (1889) solicité y obtuve de la Dirección General de Escuelas de la provincia una escuela de campo o rural, como allí se llama, cabiéndome en suerte una en Bragado, instalándome en terrenos del estanciero Medina.

¹ «El peregrino entretenido». Tomo IV de «Las mejores novelas contemporáneas», Madrid, 1959.

Mi escuela gauchesca estaba en despoblado; allí enseñaba yo a hacer palotes y silabear a los hijos de los gauchos, y éstos me enseñaban a su vez a ser jinete de la pampa y gustar la soledad e independencia del desierto».

Un año estuvo Ciro Bayo en Bragado. Se trasladó después a la campaña de Tapalqué. Allí vivió otros dos, durmiendo en pilchos en el puro suelo y allí comenzó a recoger los preciosos elementos de romances, leyendas, costumbres y sobre todo vocabulario, que amplió en otras regiones sudamericanas y que publicó en *Revue Hispanique*, que dirigía el gran hispanista Foulché Delbosc, así como en la madrileña y prestigiosa *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

Sin embargo, sus ansias aventureras le llevaron lejos de la pampa argentina.

«El año 1892 fue notable por celebrarse el centenario del descubrimiento de América y por la Exposición de Chicago».

«A la sazón llevaba yo tres años de residencia en la pampa de Buenos Aires, desempeñando el cargo de maestro de escuela en un rancho de Tapalqué, a seis leguas de este pueblo; lo que equivale a decir que contribuía al progreso de la Argentina desasnando hijos de gauchos».

«En este tiempo, de grato recuerdo, aprendí la vida y costumbres de esta gente viviendo con ellos y como ellos, y me empapé en Geografía, Historia y Literatura americanas, que yo creía saber por lo que se aprende en España, y luego resultó que yo estaba a la cuarta pregunta».

«Como es consiguiente, disfruté de tres vacaciones escolares (que allí son en diciembre y enero), yendo en las primeras a ver la piedra movediza del Tandil; en las segundas a Asunción del Paraguay, y dedicando las últimas a entrenarme, como se dice en jerigonza deportiva; a ensayarme, como decimos en castellano, con marchas de resistencia a caballo para un magno proyecto que maduraba».

«El cual consistía nada menos que en una expedición ecuestre a Chicago. Dicho y hecho: renuncié a mi escuela, despedíme de los gauchos, que no contentos con obsequiarme con un asado de cuero, me acompañaron en cabalgata hasta los límites del pago, y pian pianito, eché a andar a caballo a través de la pampa», y siguiendo la ruta de Concolocorvo, hasta llegar a Córdoba.

«La prensa de esta ciudad dióme el gran bombo anunciando mi odisea a Chicago, y yo, muy satisfecho, seguí hacia Tucumán. Aquí, para reponer la bolsa y mudar de caballo, pues mi pampa no servía para andar por tierra pedregosa, recurrí a la benemérita enseñanza, que, cuando no se tienen pretensiones lucrativas, es el medio más eficaz y descansado de correr tierras de América».

«En Tucumán, pues, entré de profesor en un colegio que dirigía aquel Bernardo Rodríguez Serra², que luego han conocido muchos en Madrid como

² Editor puntero en el Madrid de principios de siglo. Aparte de obras de Ciro Bayo, editó Silvestre Paradox, Camino de perfección e Idilios vascos, de Pío Baroja. También tres ensayos de Unamuno y el drama Ceniza de Valle-Inclán. Se asoció luego con Bailly-Baillière y a poco murió.

editor de arrestos, muerto, por desgracia, en la flor de su edad. Escribí además en *El Orden*, diario tucumano, cuyo redactor-jefe era a la sazón Luis Ruiz de Velasco, antiguo secretario de la compañía Guerrero-Mendoza».

«Íbame bien en la hermosa Tucumán; pero no me dejaba el hormiguillo de Chicago, volví a montar a caballo y tomé el camino de Bolivia —vía Jujuy—, sin hacer caso del ferrocarril, que entonces sólo llegaba hasta esta última ciudad. Pasé a la puna, seguí a Potosí y arribé a Chuquisaca o Sucre, siempre acompañado del imprescindible bombito: «Viajero a caballo a la Exposición de Chicago».

«Y a Chicago hubiera ido, ¡ya lo creo!, si no es porque en Sucre me hicieron tan buena acogida que no tuve más remedio que quedarme. Tuve la fortuna de hacerme amigo de don Carlos Arce, hijo del ex presidente Arce, y bajo sus auspicios fundé un colegio infantil de varones, en el que aprendieron las primeras letras los hijos de las principales familias de Chuquisaca. Esto, como es natural, me valió buenas amistades y relaciones. Pero como no puedo echar raíces en ninguna parte, dejé el colegio para hacer una excursión a Chile. Al regreso pedí y obtuve del presidente Alonso un destino para el lejano Beni, pues en Bolivia, a lo menos en mi tiempo, no había que cambiar de nacionalidad para desempeñar un cargo oficial».

«Bien es verdad que el mío era lo menos político posible, pues más que cargo fue encargo: el de establecer escuelas gubernativas en Valla y Riberalta, los dos centros gomeros más importantes del Noroeste, adonde llegué en 1897, y por lo cual dije antes que hubiera llegado a Chicago de haberme empeñado en ello, pues el que hace este viaje por el Oriente boliviano bien puede decir que irá hasta los antípodas».

«Pero los hombres se improvisan en América. De inspector de enseñanza me transformé en empleado gomero de la barraca San Pablo, del Madre de Dios. Durante tres años hice vida nómada por el territorio del Acre; remonté y baje varias veces los caudalosos Beni y Madre de Dios, en una de cuyas subidas ví los Andes peruanos, y aun me corrí hasta Manaos por el Madera y a Trinidad de Mojos por el Mamoré».

Resumen: ocho años de incesantes correrías, de los cuales cinco en la altiplanicie andina, «la de las montañas de plata», y tres en la Mesopotamia boliviana, «la de los ríos de oro».

Por estas apasionadas confidencias, sabemos que el peregrino escritor don Ciro Bayo y Seguroola tuvo contactos con tribus poco civilizadas; cazó animales salvajes; hizo de maestro y explorador, de catedrático, de gomero traficante y hasta de taquígrafo sin saber nada de taquigrafía. Y hasta parece que llegó a comer carne humana, a la que, con sorna e ironía, encontró «un leve gusto a cerdo».

Durante estos febriles años, plagados de aventuras, escribió dos poemas épicos, *La Colombiada* y *El vellocino de oro*, este último perdido. Pero Dios no había llamado a nuestro escritor por los caminos, siempre difíciles y hartos complicados, de la poesía.

El caso es que hacia 1900, fecha clave tanto en su vida particular como en la historia de España, Ciro Bayo se encuentra ya en Madrid y cuarentón poco más o menos. Pronto debió encontrarse con su amigo de allende el Atlántico, Bernardo Rodríguez Serra, ya instalado como «editor de arrestos». En ese mismo año le encontramos traduciendo del francés *El amor libre* de Ch. Albert.

Rodríguez Serra editaba una biblioteca de sociología y filosofía y para esta colección escribió Bayo las más extrañas creaciones salidas de su pluma. Todo por malvivir o simplemente sobrevivir. Así fueron apareciendo *Higiene del soltero* (1902); *Higiene del verano y los veraneantes* (1902) y *Una lección de magia* o de cómo *Más vale vaca en paz que no pollos en agraz* (1903) y *Dormir la mona* (1904), para integrar los tomos III y V de una «Colección de frases y refranes en acción», publicada por Bailly Baillié.

Hay que decir que *Una lección de magia* no es sino una nueva versión del cuento de don Illán, del *Conde Lucanor* y que el propio Valle-Inclán publicó en el primer volumen de la «Colección» el cuento *Antes que te cases mira lo que haces*. Como otras obras de encargo habría que citar su *Diccionario español-francés*, con un apéndice gramatical (1904), así como unas *Nociones de instrucción cívica (Rudimentos de Derecho)*, en 1905.

Pío Baroja le conoció por estas fechas y juntos hicieron un viaje hasta el monasterio de Yuste, viaje que Baroja narra en *La dama errante* y Ciro Bayo en *El peregrino entretenido*.

Podemos decir que con esta obra, *El peregrino entretenido*, inicia Ciro Bayo su gran carrera como escritor. A ésta le seguiría, un año después, *Lazarillo español*, (Madrid, 1911), quizás el inicio de un nuevo género literario, el del viaje romancesco o novelado. Género que después de muchos seguidores, encontró un ilustre cultivador en Camilo José Cela.

En 1912, aparecería *Con Dorregaray. Una correría por el Maestrazgo*. A caballo entre las memorias y el libro de viajes, conserva hoy una frescura muy rara en este tipo de libros y es uno de los pocos relatos literarios sobre la segunda de las guerras carlistas.

En ese mismo año aparece su novela *Orfeo en el infierno*. En ella se pinta el ambiente y la vida bohemia de Madrid, con cierta simpatía y a la vez con cierta repulsión. Con esta novela cierra Ciro Bayo un ciclo dedicado a temas y paisajes españoles e inicia su gran serie dedicada a narrar sus recuerdos, sus experiencias y sus lecturas americanas.

Todo este ciclo supone un esfuerzo y una aportación jamás conseguida y hasta intentada por escritor español alguno. Y es más, pues vista desde nuestra perspectiva, aparece Ciro Bayo como el iniciador de una corriente literaria que goza en nuestros días de gran vitalidad: la novelización de la conquista y aun de la historia americana. Esta serie se inicia con *La Colombiada* (1912), poema épico ya citado. A continuación, y en un año de gracia para nuestro autor, 1912, aparece *El peregrino en Indias*, en el que relata donosamente sus andanzas por aquellas siempre apasionantes tierras. A *El peregrino en Indias* le sigue, también en ese año de gracia de 1912, *Chuquisaca o la plaza perulera. Cuadros históricos, tipos y costumbres del Alto Perú*, estimado por algunos de sus muy pocos estudiosos como el mejor libro que escribió sobre América y lo comparan, incluso a su obra maestra, *Lazarillo español*.

A partir de esta fecha y hasta 1935, en que publica su última novela, sigue su saga americana, de un valor y una anticipación impagables. Toda la herencia de los hoy admirados cronistas de Indias, todas las posibilidades narrativas que contienen las viejas crónicas, fueron percibidas y aprovechadas por el gustador literario y el escritor que había en Ciro Bayo. Así, la mítica figura del traidor y loco Lope de Aguirre, aparece por primera vez en nuestra novela en *Los Maraños* (1913), y, que hasta la fecha ha tenido continuación en Sender, español, y en Germán Arciniegas, Uslar Pietri, Miguel Otero Silva y Abel Posse, hispanoamericanos. Toda una apasionante aventura narrativa que tiene en nuestro Ciro Bayo su brillante iniciador. Por no citar *Tirano Banderas*, del también nuestro y entrañable Valle-Inclán, cuyo último capítulo ha sido relacionado con la narración de Ciro Bayo.

No se le ocultó a nuestro autor el caos hispanoamericano del siglo XIX. Dedicó todo un libro al dictador Rosas, *Aucafilú*, en el que buscó, dentro de lo difícil, cierta imparcialidad y comprensión. Dentro de esta obra incluyó, quizá algo caprichosamente, un relato largo titulado «Salvaje», verdaderamente sugestivo y que está pidiendo a gritos su reedición.

A éstos siguieron *Los Césares de la Patagonia* (1913) y *Los caballeros de El Dorado* (1915), así como otros menores de divulgación de la historia de América, como *Las grandes cacerías americanas*, *Examen de próceres americanos* (1916) y algunos otros. Todos ellos, sin excepción, magníficamente escritos.

Su última novela, *La reina del Chaco*, Madrid, 1935, aprovecha la excusa narrativa de guerras y amores para describirnos esta curiosa región americana, con su paisaje y su paisanaje, y siempre con su elegante estilo.

Ciro Bayo, como tantos otros escritores españoles, malvivió durante toda su vida. Tuvo un empleílllo fugaz de profesor de francés en la Sociedad de

Dependientes de Librería, hacia 1912. Hacía traducciones y publicaba libros de encargo. Quizá por ello, en 1927, encontrándose pobre y desvalido, pidió y obtuvo (Julio Caro Baroja dice que por gestiones de su padre, el editor Caro Raggio), el ingreso en la Residencia de Escritores y Artistas madrileños, llamada Instituto Cervantes. Ingresó el 23 de agosto de 1927, cubriendo la baja del músico José María Rodríguez París. Allí escribió sus últimas obras.

Su vida en la Residencia no debió serle muy grata. Cohabitaba allí con cómicos venidos a menos, con viejos periodistas achacosos y malhumorados. Todos ellos vivían del pasado, con sus álbumes de viejas fotos y recortes de prensa que testificaban mejores épocas. Ante espectáculo tan poco atrayente, don Ciro se aisló. Parece ser que él, tan pulcro, se volvió desaseado y pasaba largas horas amaestrando pulgas, cucarachas y otros animales no menos desagradables. Jugaba al ajedrez con algún amigo y compañero de Residencia, y el poeta malagueño Modesto Moreno de la Rosa, le dedicó esta quintilla:

Es don Ciro otro que tal,
literato cuartillero,
que no lo pasa muy mal,
pues de alguna editorial
cobra el hombre algún dinero.

No permitía a nadie entrar en su habitación y se le oía sollozar en la alta noche. También, según testigos, leía y releía el *Quijote*, que, es, seguramente, un libro para viejos y desencantados.

En este ambiente, podemos figurarnos cómo fue su vida durante la guerra civil. A su final, don Ciro Bayo contaba ochenta años y muchos meses. Moría en el Hospital General de Madrid.

En el libro primero de muertos, folio 248, del citado centro asistencial, puede leerse: «Siro (sic) Bayo Seguro, hijo de Vicente y Ramona, natural de Madrid, provincia de idem, de ochenta y un años de edad, de estado soltero, de oficio escritor, que vivía en la calle del General Zabala, núm. 13, piso bajo, ingresó en este hospital el día 13 de julio de 1939 y fue destinado a la sala 33, cama núm..., colchón..., donde falleció a las veintiuna cuarenta del día 4 de julio de 1939, a consecuencia de coma diabético, habiendo certificado el profesor don Juan Varela de Seijas, interviniendo el forense don José María Palacio».

Don Pío Baroja, ausente de España, no pudo pronunciar, como era deseo de Ciro Bayo, unas palabras en su entierro. Quizá con Ciro Bayo desaparece un tipo de escritor entre bohemio y sabio, un escritor, como escribió Gastón Baquero³, en estado puro. «De escritor que sólo necesita de veras escribir para dominar la existencia. Los demás lo ven como fracasado, mentiroso, ridículo a veces, pero él es por dentro el rey de un mundo magnífico».

³ Gastón Baquero: «Ciro Bayo, el de la vida en fracaso, ¿no sería el triunfador verdadero?». Papeles de Son Armadans.

Pasó cuarenta años de su vida viajando y el resto, otros cuarenta, escribiendo, y nos legó algunas obras singulares y significativas; abrió caminos literarios de incalculables consecuencias narrativas; se inventó un género literario nuevo, el viaje novelado o romancesco y escribió, entre y sobre otras cosas, *Lazarillo español*, que no sólo fue premiado por la Real Academia Española, sino que es considerado por algunos críticos y escritores como uno de «los mejores libros en prosa del siglo». El ya citado Gastón Baquero no se atrevió a tanto, pero sí que en una selección de, por ejemplo «los veinte mejores libros españoles de todos los tiempos», debería necesariamente estar incluido.

José Esteban

Bibliografía

Obras de Ciro Bayo

1. *Epitalamio a las bodas de Alfonso XII*. Barcelona, 1879. (Mencionado por su autor en su autobiografía de la *Enciclopedia Espasa*).
2. *Estudios sobre «La vida es sueño»*. Barcelona, 1881. (Mencionado por el autor en su autobiografía de la *Enciclopedia Espasa*).
3. «La poesía popular en América del Sur». Artículo de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, tomo 6, Madrid, 1902.
4. *Higiene sexual del soltero*. Manuales de higiene física y moral. B. Rodríguez Serra. Madrid, 1902. La 5ª edición (Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez) es de 1925.
5. *Higiene del verano y de los veraneantes*. Manuales de higiene física y moral. B. Rodríguez Serra. Madrid, 1902.
6. *Una lección de magia*. Colección de frases y refranes en acción. Ordenados por Juan Costa y Díaz. Tomo III. Bailly-Bailliére. Madrid, 1903.
7. *Dormir la mona*. Colección de frases y refranes en acción. Ordenada por Juan Costa y Díaz. Tomo V. Bailly-Bailliére. Madrid, 1903.
8. *Diccionario de Conversación español-francés*. Bailly-Bailliére. Madrid, 1904.
9. *Nociones de Instrucción cívica (Rudimentos de Derecho)*. Sucesores de Minuesa de los Ríos. Madrid, 1905.
10. *El peregrino entretenido. Viaje romancesco*. Librería de los Sucesores de Hernando. Madrid, 1910.
11. *Vocabulario criollo-español sudamericano*. Sucesores de Hernando. Madrid, 1910.
12. *Lazarillo español*. Madrid, 1911. (La segunda edición (Pueyo, 1920) lleva un apéndice con artículos de Azorín y B. G. de Candamo).
13. *Con Dorregaray. Una correría por el Maestrazgo*. J. Pueyo. Madrid, 1912. (Existe una segunda edición, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, con introducción de Alicia Redondo).
14. *Orfeo en el infierno*. Novela. Bailly-Bailliére. Madrid, 1912.
15. *La Colombiada*. Poesías. Bailly-Bailliére. Madrid, 1912.

16. *El peregrino en Indias*. Sucesores de Hernando. Madrid, 1912.
17. *Chuquisaca o la Plata perulera. Cuadros históricos, tipos y costumbres del alto Perú*. V. Suárez. Madrid, 1912.
18. *Romancerillo del Plata*. V. Suárez. Madrid, 1913.
19. *Los marañones. Leyenda áurea del Nuevo Mundo*. Bailly-Bailliére. Madrid, 1913.
20. *Los Césares de la Patagonia*. J. Pueyo. Madrid, 1913.
21. *Higiene sexual del casado*. Edit. Rubinos. Madrid, 1913.
22. *Los caballeros del Dorado*. Imprenta Clásica. Madrid, 1915.
23. *Examen de Próceres americanos (Los libertadores)*. J. Pueyo. Madrid, 1916.
24. *Aucafilú. La época de Rosas*. Caro Raggio. Madrid, 1916.
25. *El veraneo. En la playa. En los baños. En la montaña. Itinerarios. Consejos prácticos. Higiene del veraneante*. Bailly-Bailliére. Madrid, 1916.
26. *Venus catedrática. Tratado de Galantería*. J. Pueyo. Madrid, 1917.
27. *Por la América desconocida*. Caro Raggio. Madrid, 1920.
28. *Bolívar y sus tenientes. San Martín y sus aliados*. Caro Raggio. Madrid, 1924.
29. *El gaucho Martín Fierro* (Edición comentada del libro de José Hernández). Sucesores de Hernando. Madrid, 1929.
30. *Historia moderna de la América española*. Caro Raggio. Madrid, 1930.
31. *Manual del lenguaje criollo del Centro y Sudamérica*. Caro Raggio. Madrid, 1931.
32. *La reina del Chaco. Novela de aventuras*. Caro Raggio. Madrid, 1935.
33. *Las grandes cacerías americanas. Del lago Titicaca al río Madera*. Caro Raggio. Madrid, 1936.



El tesoro de Moctezuma

En realidad todo empezó en un tiempo mítico, cuando Quetzalcóatl, el dios civilizador de los toltecas, fue humillado por Tezcatlipoca y otros hechiceros, sus enemigos, y tras huir hacia el Oriente se sacrificó a sí mismo a la orilla del mar, en un lugar que se llamó, por eso, el Quemadero.

... los viejos dicen que se mudó en lucero del alba
el que aparece cuando la aurora. Vino entonces,
apareció entonces, cuando la muerte de Quetzalcóatl.

Dice la leyenda que volverá un día a reinar en su vieja ciudad, Tollan, regresando del Oriente. Por eso, cuando tres años después de que Moctezuma Xocoyotzin iniciase su reinado, el año 13 calli (1505), comenzaron a observarse multitud de presagios funestos, la profecía de Quetzalcóatl se hizo presente en el ánimo del melancólico y supersticioso *tlatoani* de Tenochtitlan, quien, a pesar de no haber sido un devoto de aquel dios, se inclinó muy pronto hacia el que pensaba que iba a regresar al Anáhuac para reinar de nuevo entre los hombres.

Los presagios eran muchos: el Popocatépetl dejó de humear durante veinte días; el año 1508 aparecieron los *tlacahuilome*, fantasmas del fin del mundo, y se vio por Oriente una bandera blanca; dos años después hubo un eclipse de sol y se incendió el adoratorio del templo de Huitzilopochtli; cayó un cometa y resucitó la princesa Papantzin, hermana de Moctezuma; en 1511 apareció un gran pájaro con cabeza humana, cayó una columna de piedra sin saberse por qué; aparecieron en el aire guerreros que peleaban entre sí y en 1516 apareció otro cometa por Oriente y por la noche se oía a una mujer que lloraba, precedente, sin duda, de la *Llorona*, etc. Las interpretaciones de los hechiceros coincidían siempre en considerar que un tiempo de destrucción y muerte se acercaba: no era extraño que

muchos atribuyesen a Quetzalcóatl todos los males por venir y que cuando se vieron en el mar los navíos de Juan de Grijalva y llegaron aquellas noticias a oídos de Moctezuma, éste despachará gente «para el recibimiento de Quetzalcóatl, porque pensó que era él el que venía, porque cada día le estaban esperando y como tenía relación que Quetzalcóatl había ido por la mar hacia el oriente y los navíos venían de hacia el oriente, por eso pensó que era él» (Sahagún, 1990: 953; Lib. XII, cap. 3).

Cuando finalmente se supo que los hombres blancos y barbudos habían desembarcado en la costa de Veracruz, Moctezuma se apresuró a enviarles presentes. Desde entonces su actitud fue siempre dudosa y contradictoria: enviaba a los recién llegados regalos cada vez más preciosos y abundantes y, al mismo tiempo, trataba de impedir su avance hacia Tenochtitlan, preparándoles acechanzas sin cuento y enviándoles mensajes tratando de disuadirles para que no llegasen a la ciudad. Claro que los regalos enviados a Cortés lo que hacían era avivar la codicia de éste y su hueste. La mezcla de superstición y terror que embargaba el ánimo de Moctezuma contribuyó a su ruina. Cuando vino a darse cuenta de que Cortés no era Quetzalcóatl, ni siquiera su enviado o embajador, era ya demasiado tarde. (Martínez, 1990: 33 y ss.)

Fray Bernardino de Sahagún ha captado con simplicidad y enorme lucidez ese momento, cuando hace decir a Moctezuma: «Mirad que me han dicho que ha llegado nuestro Señor Quetzalcóatl. Id y recibidle y oid lo que os dijere. Veis aquí estas joyas que le presentéis de mi parte que son todos los atavíos sacerdotales que a él le convienen» (Sahagún, 1990: 954; Lib. XII, cap. 4). De ahí que lo que venimos a llamar el *Tesoro de Moctezuma* y que es en realidad, como vamos a ver enseguida, la suma de muchos regalos de Moctezuma y de otros Señores del México de la época a los conquistadores españoles, sea contemplado y valorado de manera radicalmente distinta por los donantes y los receptores de aquellos presentes: «por un lado la visión de los *mexicas* para quienes los objetos suntuarios tenían un valor simbólico ritual, relacionado con la jerarquía y el mundo de los dioses y por otro, el afán conquistador de los españoles para quienes el oro y las riquezas eran, por su valor material, objetivos determinantes» (García Moll *et al.* 1990: 9).

El *Tesoro de Moctezuma* es, pues, un conjunto muy variado de obsequios, regalos y presentes del propio Moctezuma y de otros Señores a Hernán Cortés y otros capitanes de su hueste. Así, pues, por ejemplo, los capitanes Ordaz y Pizarro, el uno marchando hacia Coatzacoalcos y el otro hacia Tultepec aportarán el regalo del Señor de Coatzacoalcos a Cortés el primero y las muestras de oro de Tultepec el segundo. Por eso, Hernán Cortés, aconsejado por Ordaz, pedirá a Moctezuma que «todos los

caciques y pueblos de la tierra tributasen a su majestad» y que fabricasen cadenas y otras joyas para ellos mismos o para Carlos I.

Aquellos regalos fueron acumulándose en las semanas y meses que siguieron al desembarco de Hernán Cortés en las costas de Veracruz en 1519, pero la mayor cantidad y calidad de objetos suntuarios que constituyen el tesoro de Moctezuma fueron hallados en Tenochtitlan, en el palacio que sirvió de alojamiento a los españoles al llegar a la gran ciudad, capital del imperio. Como dice Bernal Díaz del Castillo recordando, muchos años después, aquella escena:

... Alonso Yañez vió en una pared una como señal que había sido puerta, y que estaba cerrada y muy bien encalada y bruñida; y como había fama e teníamos relación que en aquél aposento tenía Montezuma el tesoro de su padre Axayaca sospechase que estaría en aquella sala, que estaba de pocos días cerrada y encalada; y el Yañez le dijo a Juan Velázquez de León y Francisco de Lugo que eran capitanes y aún deudos míos: el Alonso Yañez se allegaba a su compañía como criado de aquellos capitanes y se lo dijeron a Cortés y secretamente se abrió la puerta; y cuando fué abierta Cortés con ciertos capitanes entraron primero dentro y vieron tanto número de joyas de oro e planchas y tejuelos muchos y piedras de chalchihuites y otras muy grandes riquezas, quedaron elevados y no supieron qué decir de tantas riquezas (Díaz del Castillo, 1984: 341; cap. XCIII).

Tanto los regalos de Moctezuma, como los de otros Señores que se hallaban bajo el imperio de Tenochtitlan, como asimismo los tesoros «conquistados» por Cortés y los suyos, tal como el de Axayácatl, serían cuidadosamente inventariados por los funcionarios de la Real Hacienda Española, desde el primer momento y casi antes de que se conquistase el territorio y se dominase a los soberanos indígenas, a pesar de lo cual, debieron ser miles las piezas de gran valor que se «perdieron» por el camino. Especialmente las piezas de metal se podían hacer desaparecer al transformarlas en lingotes: eso hicieron muchos de los soldados de Cortés, pero también se hizo al llegar a España y otros lugares de Europa, hasta el punto de que, como cita García Granados (1942) se haría verdadera la frase de que «lo que no hicieron los bárbaros lo hicieron los Barberini». De otra parte, es fácil suponer que muchos soldados de la hueste de Cortés, sabrían «escamotear» más de una pieza de la rapacidad del capitán y de los funcionarios de Hacienda, que velaban por el «quinto real» (García Moll *et al.* 1990: 97) y, finalmente, algunas «expediciones» no llegarían a su destino, yaciendo hoy en el fondo del mar, como prueba el reciente hallazgo del llamado *Tesoro del Pescador* (Torres y Franco, 1989). El quinto real marcado en las piezas de ese tesoro «es un indicador claro de que estaban destinadas en un principio a formar parte de los envíos regulares que se hacían a los tesoreros de la Corona española y, con toda seguridad, tuvo lugar su asiento en libros y fue puesto en valor por los tasadores» (García Moll *et al.* 1990: 101).

El regalo que Hernán Cortés hacía a Su Majestad Carlos I, fué inventariado y recibido por los procuradores Montejo y Hernández Portocarrero y salía hacia España el 10 de julio de 1519. La lista de los principales objetos del *Tesoro de Moctezuma* la conocemos por Bernal Díaz del Castillo, López de Gómara y Herrera y de la misma destacan piezas que debían ser sensacionales: «una rueda de oro grande con una figura de mónstruo en ella y labrada toda de follajes» y que según Bernal Díaz debía pesar «sobre diez mil pesos»; pero, además, había multitud de objetos de oro, plata, piedras preciosas, plumería, cueros y telas de algodón. Hernán Cortés destinó su mejor navío y su mejor piloto, Antón de Alaminos, para tal envío; los recién nombrados alcaldes ordinarios de Veracruz, Francisco de Montejo y Alonso Hernández Portocarrero, fueron los encargados de «ofrecer al monarca el presente que le enviaba la expedición y las cartas y memoriales y para actuar como procuradores de su causa» (Martínez, 1990: 181).

La nao, con los procuradores y el tesoro, llegaría a Sanlúcar en octubre de 1519, cuando el rey Carlos viajaba de Barcelona a La Coruña donde iba a embarcar con rumbo a Inglaterra y Aquisgrán, donde recibiría la corona imperial. Fue en Tordesillas donde recibió a los emisarios de Cortés y, finalmente, a principios de abril de 1520 podría leer en Valladolid las cartas de Hernán Cortés y contemplar el extraordinario tesoro que aquél le regalaba. Emulando a Cristóbal Colón, Cortés enviaba también cuatro indígenas —dos caciques totonacos y dos mujeres a su servicio— para que el rey conociese a los habitantes de aquellas tierras recién descubiertas.

Si la descripción más inmediata del tesoro, tal como se formó en México se la debemos a Bernal Díaz, la primera y más interesante de las que tenemos una vez llegado a España el regalo, es la de Pedro Mártir de Anglería, quien debió contemplar los preciosos objetos en Sevilla y también en Valladolid, dos años antes de publicar la noticia en sus *Décadas*.

Aunque la descripción es muy larga, el estilo de Anglería es tan vivaz y hasta «periodístico» que sería imposible prescindir de dar algunos párrafos de la misma:

Figuraban entre estos [regalos] dos muelas de molino como de brazo, una de oro y de plata la otra, macizas, de idéntica circunferencia y de 28 palmos; la primera pesaba 3.800 castellanos, moneda áurea que, según he dicho ya, supera en una cuarta parte al ducado. En el centro de la misma figuraba como rey sedente en su trono una imagen de a codo vestida hasta la rodilla parecida a un zeme y con un rostro semejante al que entre nosotros sirve para representar los espéctros nocturnos...

[...]

Vinieron asimismo tiaras, mitras, sembradas de diversas piedras azules parecidas al zafiro. De sus penachos cimeras y abanicos de pluma no hallo qué decir. Si alguna vez el ingenio humano mereció premio en el ejercicio de estas artes ninguna de sus obras se hizo más acreedora al primer lugar con tanta justicia. No me admiro en verdad del oro y de las piedras; lo que me causa estupor es la habilidad y el esfuerzo

con que la obra aventaja a la materia. Infinitas figuras y rostros he contemplado, que no puedo describir; paréceme no haber visto jamás cosa alguna que por su hermosura pueda atraer tanto a las miradas humanas.

Las plumas de ave que desconocemos son brillantísimas; que así como ellos se admirarían de las colas de pavo real, del faisán, así nos asombramos nosotros de las plumas con que fabrican abanicos, penachos y otros adornos, cuyo color natural es azul, verde, amarillo, blanco y oscuro. De oro construyen asimismo todos los sobredichos instrumentos.

[...]

También vinieron adargas, petos y escudos. 24 de oro y cinco de plata y una rodela de cuero, entretejida de diferente plumaje en cuyo centro estaba incrustada una placa de oro con la efigie de un zeme [...] Grandes mantas de algodón entretejidas de blanco, negro y amarillo, como tablero de ajedrez, lo cual da a entender que entre ellos se conocen los cubiletes de dados; otra negra, blanca y colorada por de frente y rasa por dentro sin adornos; otra igualmente tejida de muchos colores con una rueda negra en medio, con sus rayos y entremezclada de lucientes plumas [...] velos ligerísimos de cabeza y otras muchas cosas más lindas que ricas, las cuales paso en silencio por no causar fastidio en lugar de agrado a Tu Santidad... (Anglería, 1964: 429-31; Déc. IV, Lib. IX).

La descripción de Anglería es tan perfecta que podrían identificarse los objetos en los códices de la época —por ejemplo, las mantas del código Magliabecchiano— o en las series de los objetos de plumería que aún se conservan en el Museo Etnográfico de Viena. Lo mismo podría decirse de la descripción de los indios totonacas que venían a Europa con las joyas:

...Son gente algo morena. Ambos sexos se perforan el lóbulo de las orejas y llevan pendientes de oro y pedrerías; los varones, además, agujerean todo el espacio comprendido entre el margen extremo del labio inferior y las raíces de los dientes de abajo y a la manera que nosotros engastamos en oro las piedras de nuestros anillos, así ellos incrustan en aquél hueco una ancha lámina, de la redondez de una moneda carolina de plata y del grueso de un dedo que sujeta por dentro la parte saliente. No recuerdo haber visto nunca nada tan feo; ellos creen, por el contrario, que no hay cosa más elegante bajo la capa del cielo... (Anglería, 1964: 423; Déc. IV, Lib. VII).

Además de las descripciones de Bernal Díaz del Castillo y de Pedro Mártir de Anglería, Bartolomé de Las Casas ha debido contemplar aquellas joyas en Sevilla, pero hay, sin duda, otras narraciones más cortas y tenemos, por último, el informe de Gasparo Contarini, embajador de Venecia ante Carlos V «que ha visto objetos similares enviados a España entre 1521 y 1525» (Feest, 1992: 112-113).

Pero, sin duda, una de las mejores descripciones de esta primera colección o tesoro de Moctezuma es la de Fray Bernardino de Sahagún que, aunque muy tardía, describe con mucho realismo las obras suntuarias de valor ceremonial que podrían haber sido los atuendos dignos del dios Quetzalcóatl, tal como pretendía el tlatoani de Tenochtitlan:

Primeramente una máscara de mosaico de turquesas; tenía esta máscara labrada de las mismas piedras una culebra doblada y retorcida cuya doblez era el pico de la

nariz y lo retorcido iba hasta el frente; era como lomo de la nariz; luego se dividía la cola de la cabeza y la cabeza con parte del cuerpo iba por sobre un ojo, de manera que hacía ceja y la cola con parte del cuerpo iba sobre el otro ojo y hacía otra ceja. Estaba esta máscara enjerida en una corona alta y grande, llena de plumas ricas, largas y muy hermosas de manera que poniéndose la corona sobre la cabeza se ponía la máscara en la cara. Llevaba por joyel una medalla de oro redonda y ancha [...] Llevaba también una rodela grande bordada de piedras preciosas [...]

Llevaron también los ornamentos o atavíos con que se ataviaba Tezcatlipuca, que era una cabellera hecha de pluma rica que colgaba por la parte de atrás hasta cerca de la cintura; estaba sembrada toda de estrellas de oro [...]

Llevaron también los atavíos y ornamentos del dios que llamaban *Tlalocantecuhlti*, que era una máscara con su plumaje [...] También unas orejeras de *chalchihuitl* anchas.

Otros ornamentos también que llevaban eran del mismo *Quetzalcouatl*. Una mitra de cuero de tigre [...] (Sahagún, 1990: 954-55; Libr. Xll, cap. 4).

Una vez que el precioso *Tesoro de Moctezuma* hubiese sido contemplado en Sevilla, Toledo y Valladolid acompañó al joven monarca que iba a ser entronizado como Sacro Emperador Romano y en el otoño de 1520 se exhibió en la gran sala del Palacio del Ayuntamiento de Bruselas, donde pudo contemplarlo el ya famoso pintor Alberto Durero que viajó de Nuremberg a Flandes en los últimos días de agosto y primeros de septiembre con la pretensión de entrevistarse con el nuevo emperador «para que le confirmase la pensión que le había asignado su abuelo, el recién fallecido emperador Maximiliano» (Martínez, 1990: 186-87).

La contemplación de aquellas joyas impresionaron de manera profunda a Durero, de modo que en su *Journal du voyage dans les Pays-Bas* dejó consignado su sentimiento de admiración (Palm, 1951: 64):

He visto también cosas que le han traído al rey desde el nuevo país del oro: un sol enteramente de oro de una braza de grande de anchura, así como una luna toda ella de plata, del mismo tamaño, así como dos salas llenas de piezas de la misma naturaleza, también toda clase de armas, de arneses, piezas de artillería, maravillosas defensas [¿escudos?], hábitos y literas extrañas y toda clase de cosas maravillosas destinadas a todos los usos que son más bellas de ver que muchos prodigios. Estas cosas han costado todas muy caras y se han estimado en cien mil florines. Y sin embargo, en toda mi vida he visto jamás cosas que tanto deleitaron mi corazón como aquéllas. Pues he visto entre ellas admirables cosas artificiales y me he maravillado de la sutil ingeniosidad de gentes de países lejanos. Y no se cómo explicar las cosas que había allí (Feest, 1992: 110).

De los muchos objetos extraños y ricas joyas que llegaron como regalos para el Emperador, algunos eran tan raros como los «códices». La lista de Bernal Díaz del Castillo menciona dos, cuya identificación ha sido discutida por los especialistas. Zelia Nuttall supuso que se trataba del *Códice de Viena* y el *Códice Zouche-Nuttall*, de la región mixteca, de Oaxaca (Martínez, 1990: 184); sin embargo, para J. Eric S. Thompson (1988: 14) parece más probable que fuesen de origen maya y que hubiesen sido recogidos

por Hernán Cortés entre Cozumel y Cempoala, cerca de la cual Bernal Díaz menciona el hallazgo de muchos libros o códices en un templo.

Si consideramos que el *Tesoro de Moctezuma* no es solamente el envío de 1519 (García Moll *et al.*, 1990) sino todos los que se verificaron en los primeros años desde la conquista de la ciudad de Tenochtitlan, tendremos que mencionar varios inventarios de tales envíos que han llegado hasta nosotros, unos con fecha y otros sin ella, pero de esa época.

Uno de los primeros inventarios a tener en cuenta es el que lleva fecha de 15 de mayo de 1522 (Colección, 1864-84, Xlll: 353-61), según el cual Hernán Cortés envía a la península 260 objetos, además de una cierta cantidad de oro fundido. Entre los objetos destacan 84 piezas de plumería, mantas y vestidos de cuero y hay, además, 53 piezas de jade y oro representando figuras antropo y zoomorfas. Hay también diez piezas de oro —una mariposa, dos máscaras y un lanzadardos— treinta y ocho joyas de oro y otras muchas piezas de carácter muy diferente (Cabello, 1989: 24). Con fecha 20 de diciembre de ese mismo año se sabe que Cortés envía al Emperador a través de Dávila y Quiñones otro conjunto de 149 piezas, de las cuales 128 parece que eran de oro o de plumería con adornos de oro, por ejemplo un centenar de rodela. Ese conjunto de piezas parece que se guardaban en el palacio de Moctezuma (Cabello, 1989: 24-25), aunque, evidentemente no constituían el «tesoro de Axayacatl».

Es muy probablemente de 1524, aunque el documento no lleva fecha, una «Relación de las cosas de oro que van en un cajón para Su Magestad», las cuales lleva a cargo Diego de Soto (Colección, 1864-84, Xlll: 339-44) y que reproduce García Moll (1990: 104-105). Por último, en 25 de septiembre de 1526, Cortés remitió desde Tenochtitlan (Muller, 1985: 10), varios collares de oro y piedras semipreciosas —jades y jadeítas— con cuentas que representaban animales diversos (Cabello, 1989: 24) que fueron inventariados por Cristóbal de Oñate (García Moll *et al.* 1990:107).

En el mismo tomo de la «Colección de documentos inéditos» se publican varios que no llevan fecha pero que muy probablemente corresponden a ese mismo período de tiempo, como son los siguientes: [1] «Memorias de piezas, joyas e plumajes para Su Magestad desde la Nueva España» (Colección, 1864 84, Xlll: 345-49); [2] «Relación de las cosas que lleva Diego de Soto del Señor Gobernador, allende de lo que lleva firmado en un cuaderno de ciertos pliegos de papel para Su Magestad» (Colección, 1864-84, Xlll: 349-52); [3] «Memoria de los plumajes e joyas que se envían a España para dar y repartir a las iglesias e monasterios e personas particulares» (Colección, 1864-84, Xlll: 318-29).

¿Qué es lo qué pasó con todos esos cientos o miles de objetos llegados a Europa entre los años 1519 y 1526 ó 1530? Lo primero que habría que

decir es que Carlos V, como Emperador de Alemania, debió regalar un buen número de ellos a muchos de sus parientes: a su tía Margarita de Austria le regaló 78 objetos mexicanos, pero ésta, a su vez, regaló catorce de esas piezas al Duque de Lorena y otras seis al Príncipe-Arzobispo de Mayence; otros once objetos mexicanos fueron a parar a manos del Archiduque de Austria, hermano menor de Carlos y que sería Emperador con el nombre de Fernando I. De esta colección que, en parte, se conservó en el castillo de Ambras, se rescataron algunas piezas que aún se conservan en el Museo Etnográfico de Viena. Ese ir y venir de piezas exóticas, como regalos de parientes a parientes, es prácticamente imposible de seguir, aunque algo se sabe de algunas de ellas (Cabello, 1992: 38).

Aunque es perfectamente posible que ciertas de aquellas primeras muestras del arte mexica queden en manos de particulares, la mayor parte ha venido a recalar en los principales museos etnográficos y arqueológicos de Europa: se trata fundamentalmente de objetos de madera, algunos de los cuales se cubren con mosaico de turquesa o con chapa de oro, raras piezas de plumería, objetos de jade o jadeíta y piezas de orfebrería.

Los llamados *mosaicos de turquesa* son esculturas en madera cubiertas con mosaicos de piedras diferentes, entre las que la turquesa prepondera pero no es la única, ya que alterna con conchas rojas o blancas, jadeíta, malaquita, berilo, lignito, pirita de hierro, etc. La mayor cantidad y los mejores ejemplares de este finísimo arte mixteca realizado principalmente durante el imperio mexica, se conserva en el Museo Británico, en el Museo Prehistórico Luigi Pigorini de Roma y en el Museo Nacional de Copenhague. Es probablemente la del Museo Británico la colección más abundante (Carmichael, 1970). En ella se destacan dos máscaras humanas y una de animal casi enteramente hechas con turquesa; un famoso cuchillo de sacrificios con personaje mitológico en la empuñadura; la serpiente con dos cabezas y el cráneo humano recubierto con bandas de mosaico, así como otras piezas —un yelmo y una escultura zoomorfa— de menor valor (Pasztor, 1983: láms color 54, 55, 57-61 y 63). En segundo lugar habría que mencionar la colección que se guarda en el Museo Luigi Pigorini de Roma, donde se conservan dos espléndidas máscaras y dos empuñaduras de cuchillos de sacrificio que se cuentan entre las piezas más bellas y perfectas de los mosaicos de turquesa (Brizzi, 1976, láms. 76-78 y 86). Por último, en el Museo Nacional de Copenhague se conservan dos esculturas representando la cabeza de Tláloc o de Quetzalcóatl en mosaico sobre madera, que aunque muy deteriorada es una de las obras maestras del género (Arte, 1992: 178, n° 97) y otra cabeza surgiendo de las fauces de una serpiente.

De entre las piezas en madera, algunas de las cuales se han recubierto con láminas de oro, se encuentran los propulsores o lanzadardos —atlatl—

de los que se conocen ocho ejemplares: dos en Roma, dos en Florencia, y uno respectivamente en Londres, Munich, Washington y México. Los más reproducidos son los del Museo Pigorini de Roma (Brizzi, 1976: 350-51), pero el ejemplar del Británico es igualmente de una gran belleza (Pasz-tory, 1983, lam. color: 53 y lam. 293), pero siendo muy poco conocido y pese a no tener cubierta de oro o haberla perdido, el ejemplar del Museo Nacional de Antropología de México es, igualmente, de un muy fino relieve y de un gran interés (Alcina *et al.* 1992: 235, fig. 70). Los otros dos ejemplares conocidos no poseen tampoco recubrimiento de oro y se conservan en el Museo Etnográfico de Munich y en colección Dumbarton Oaks de Washington (Haberland *et al.* II: 273-74).

De todos los objetos suntuarios producidos en el mundo mexica en el altiplano central de México, ya fuese en Tenochtitlan o en otras ciudades en torno al lago de Tezcoco, quizá los más singulares y al mismo tiempo los más difíciles de conservar son los de mosaico de plumas. En la mayor parte de los inventarios a los que hemos hecho referencia en las páginas anteriores los objetos de arte plumaria son frecuentes y en ocasiones muy abundantes; sin embargo, en la actualidad, los ejemplares son tan escasos como los ya citados de mosaico de turquesa o los lanzadardos de madera. Muchas de las piezas corresponden a rodela, de las cuales hay dos ejemplares en el Museo de Stuttgart que presentan un diseño de *xicalcoliuhqui* o greca escalonada (García Moll *et al.* 1990: 186).

Hay una tercera rodela o escudo que junto con otras dos piezas de mosaico de pluma se descubrieron en el siglo XVIII en el castillo de Ambras, todas ellas como hemos dicho, procedentes del *Tesoro de Moctezuma*. La pieza en cuestión es un escudo de *chimalli* en el que sobre un fondo rojo se ha diseñado un animal que ordinariamente se interpreta como un coyote. Sin duda se trata del *ahuitzotl*, término que Molina traduce por «cierto animalejo de agua como perrillo» y que es bien sabido coincide con el nombre del tlatoani Ahuítzotl (1468-1502), uno de los soberanos de los que conocemos un mayor número de obras de arte realizadas para él o en las que aparece representado por sí o por medio del glifo de su nombre. La particularidad de esta representación es el hecho poco usual de que saliendo de la boca del propio animal se ha representado el símbolo o la metáfora de la guerra, que se conoce como *atltlachinolli* (Anders, 1978). El hecho es, por otra parte, muy coherente ya que si el escudo es la rodela de guerra del soberano Ahuítzotl, lo que dice su «nahual» debe ser, sin duda, una declaración de guerra. Las otras dos piezas de esta breve colección que hoy se conserva en el Museo Etnográfico de Viena son un abanico circular de plumas azules, con una mariposa en su parte central y con mango de madera y un tocado de plumas de quetzal,

XIV.
**Von Beständigkeit eines gefan-
 genen Mexicaners.**



Nur der Regierung des Königs Motecuma des ersten dieses Namens hat sich zugetragen / daß da er die von Chalco bekrieger / sein eygener Bruder / von denen von Chalco sampt vielen Mexicanern gefangen worden / diweil nun dieser des Königs leiblicher Bruder / vnd ein herrschaffter Held / auch die von Chalco ohne König waren / haben sie ihn zum König erwehlen wollen / welcher / als sie es freundlich an ihn gelangen ließen / es abgeschlagen / da er aber sahe daß keine Entschuldigung hoffen wolte / sondern sie noch mehr drauff drungen / ihn zum König zumachen / hieß er sie ein klein Gerüst auff einen hohen Mastbaum auffrichten / alda wolte er sich dem ganzen Volck erklären / welches sie willig thäten / vnd vermeynente / daß er im durch solche Ceremonien ein Ansehen machen wolte / als er nun auff das Gerüst gestiegen / beruffte er alle seine Mexicaner oder mitgefangene zusammen / vnd erkläret ihnen / wie ihn die von Chalco deren gefangene sie waren / zum König auffwerffen wolte / aber er wolte jnen ein Exempel geben / daß / ehe sie solten Verächter ihres Vaterlands / vnnnd meinedig werden / sie sich ehe zu tausent Stücken solten zerhauen lassen / mit diesen Worten stürzet er sich von oben herab / daß er zerschmettert ward / derhalben die von Chalco, als sie dieses gesehen / sehr zornig worden / vnnnd alle vbrige Gefangene Mexicaner vmbgebracht haben.

conocido como «penacho de Moctezuma» (García Moll, *et al.* 1990: 183 y 187). En el Museo Nacional de Antropología de México hay otra pieza con signos de agua sobre un fondo amarillo, pero evidentemente no formó parte del Tesoro de Moctezuma (García Moll *et al.* 1990: 180).

No mencionaremos con detalle las piezas de orfebrería o las joyas y collares con cuentas de concha o piedras semipreciosas —principalmente jade o jadeítas— porque el número de ellas es muy elevado y se hallan en la práctica totalidad de los museos etnográficos de Europa, lo que hace pensar que en una buena parte pueden haber pertenecido a ese fabuloso *Tesoro de Moctezuma* al que nos hemos referido en este ensayo.

José Alcina Franch

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, JOSÉ; M. LEÓN-PORTILLA y E. MATOS MOCTEZUMA. 1992. *Azteca. México. Las culturas del México Antiguo*. Lunwerg-Quinto Centenario. Madrid.
- ANDERS, FERDINAND. 1978. «Der Alt Mexikanische Federmosaikschild in Wien». *Archiv für Völkerkunde*. Vol. 32: 67-88. Viena.
- ANGLERÍA, PEDRO MARTIR. 1964. *Décadas del Nuevo Mundo*. José Porrúa e hijos. 2 vols. México.
- Arte 1992. *Arte y Cultura en torno a 1492*. Exposición Universal. Sevilla.
- BRIZZI, BRUNO (ed). 1976. *The Pigorini Museum*. Quasar. Roma.
- CABELLO, PAZ. 1989. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid.
1992. «La Corona y el coleccionismo americano». *Reales Sitios*. a. XXIX, n° 112: 37-44. Madrid.
- CARMICHAEL, ELIZABETH. 1970. *Turquoise Mosaics from México*. The British Museum. Londres.
- Colección. 1864-84. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones de América y Oceanía* [Codoin. Am.] 42 vols. Madrid.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL. 1984. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Historia 16. Crónicas de América: 2. Madrid.
- FEEST, CHRISTIAN. 1992. «Dürer et les premières évaluations européennes de l'art méxicain». *Destins croisés*: 107-19. UNESCO-Albin Michel. París.
- GARCÍA GRANADOS, RAFAEL. 1942. *Antigüedades mejicanas en Europa*. México.
- GARCÍA MOLL, ROBERTO; FELIPE SOLÍS y JAIME BALI. 1990. *El Tesoro de Moctezuma*. Colección Editorial de Arte Chrysler. México.
- HABERLAND, WOLFGANG *et al.* 1986. *Glanz und Untergang des Alten Mexico*. Verlag Philipp von Zabern 2 vols. Mainz am Rhein.
- MARTINEZ, JOSÉ LUIS. 1990. *Hernán Cortés*. UNAM-Fondo de Cultura Económica. México.
- MULLER, PRISCILLA. 1985. «The Old World Gold from the New». En: *The Arts of pre-Columbian Gold*. (Jones'ed.). Londres.

- PALM, ERWIN WALTER. 1951. «Tenochtitlan y la ciudad ideal de Dürer». *Journal de la Société des Américanistes*. Vol. 40: 59-66. París.
- PASZTORY, ESTHER. 1983. *Aztec Art*. Harry N. Abrams Inc. New York.
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE. 1990. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Historia 16. Crónicas de América: 55. Madrid.
- THOMPSON, J. ERIC S. 1988. *Un comentario al códice de Dresde. Libro de jeroglíficos mayas*. Fondo de Cultura Económica. México.
- TORRES MONTES, L. y L. FRANCO VELAZQUEZ. 1989. «La orfebrería prehispánica en el Golfo de México y el Tesoro del Pescador». En: *Orfebrería Prehispánica*. Corporación Industrial San Luis. México.



Apostillas a Georg Simmel

*En memoria de Héctor Vera que, allá por 1960,
me prestaba los libros de Simmel*

Búsqueda. Escasa es la presencia de Simmel en nuestras librerías. Un par de misceláneas (*Cultura filosófica*, *El individuo y la libertad*) circulan bajo el sello Península. Su *Sociología*, editada en tiempos por la Revista de Occidente y reeditada por Alianza, al igual que su *Filosofía del dinero* (Instituto de Estudios Políticos) resultan inhallables. Las ediciones argentinas de los años cuarenta/ cincuenta (la miscelánea que incluía *Cultura femenina*, los estudios sobre Kant, Goethe y Rembrandt, sus trabajos sobre filosofía de la historia) constituyen rarezas bibliográficas.

No faltan, como se ve, antecedentes editoriales. Parece, entonces, que el público lector y el mundo académico pasan de Simmel. Sin embargo, cuando la moda de lo postmoderno, hubo que echar mano de este clásico del pensamiento social, lo mismo que de Max Weber, para explicar el origen de la enésima crisis de la modernidad. Según dice Jürgen Habermas, que ha intentado una recuperación simmeliana en Alemania, perjudicó a nuestro escritor su difícil encasillamiento político en una época que exigía etiquetas legibles, cuando no carnés de afiliación. Hay mucho de Simmel en Lukács, pero también en Ortega. Lo tuvieron en cuenta el marxista Henri Lefebvre (en cuanto a su sociología de lo cotidiano) y el liberal Raymond Aron (en cuanto a la formación del pensamiento sociológico en la moderna Alemania). ¿Dónde colocarlo, entonces, a la izquierda o a la derecha?

Simmel no jugaba al escondite, sino que pensaba libremente. Y sólo en este fin de siglo estamos recuperando tal condición general del trabajo cognoscitivo: el pensamiento libre, sin compulsiones previas ni fines preestablecidos.

Lo postmoderno. Al intentar concebir una época posterior a la modernidad y que no fuera moderna, en el sentido de contemporánea (o, por

mejor decir: coetánea, de la misma camada histórica), las apelaciones a los que pensaron la crisis de lo moderno como crisis de la objetivación-razionalización-cuantificación de una vida libre de hechizos y encantamientos (Weber, Simmel) «descubrieron» que la modernidad estaba en crisis por definición, que la crisis era y es una de sus inherencias. Precisemos: la crisis es, desde el punto de vista del objeto, esa situación que lleva algo a sus límites y asiste a su cambio de calidad; desde el punto de vista del sujeto, la crisis es criterio y crítica: separación y contraposición de elementos, juicio.

La modernidad se define porque todo lo enjuicia y se enjuicia a sí misma. No se sacraliza, sino que consagra al juicio mismo como actividad insoslayable del hombre moderno. Todo se puede perder en la historia, reino de lo pasajero. Lo único que no se puede perder es el juicio. La *Urteilkraft*, que es una fuerza o potencia que consiste en ejecutar la partición primaria, el punto de partida, que es un esbozo de la historia misma: antes y después del dichoso (o desdichado) punto.

Los venerables huesos de Weber y Simmel se revolverán en sus respectivas tumbas cada vez que se pronuncia la palabra *postmoderno*. El hombre, lo sepa o no, es siempre moderno, o sea: juicioso, judicativo, enjuiciador, separado de sí mismo por una escisión fundamental que lo hace, precisamente, humano.

Vida y aventura. La vida es un conjunto, una unidad, lo uno por excelencia. Luis Rosales lo traducía al andaluz y sostenía que la vida es lo junto. Lo uno es impensable. Se vive y basta. Mejor dicho: no basta. Por eso vienen la escisión y el juicio. Simmel caracteriza este salirse de la vida, este alterarse, como aventura. El modelo de la aventura es el sueño y su consecuencia, la obra de arte. Fernando Savater ha rondado estas alteraciones en su libro *La infancia recuperada*.

Socialmente, la aventura tiene una institución: el juego. Al jugar, apostamos, nos aventuramos, pero sabemos que hay una regla del juego. En la aventura, en cambio, rige el puro azar. Por eso, el juego termina y de la aventura se retorna. El aventurero carece, felizmente, de sistema, y su vida está hecha de fragmentos. Es el paradigma del pensador moderno, desde Montaigne. La aventura del conocimiento se denomina ensayo, el género sin generalidades que no encaja en ninguna preceptiva.

La vida es lo junto pero sólo alcanza su máximo sentido si logra salirse de sí misma, al aventurarse. El filósofo es el aventurero del espíritu. Si se dirige a la cúspide encuentra el erotismo. Si desciende a la profundidad (lo insondable, lo abismal, lo carente de fondo) halla la religión. Sus riesgos institucionales son el rufián y el sacerdote.

Historia y vida. La historia no es la vida, sino su alteridad. Por ello, no pueden existir la una sin la otra. Pueden ser, pero no existir. La historia se

hace en la vida, pero está más allá de la vida. En ese más allá desde el cual se puede contar la vida, convertirla en ese cuento llamado historia.

Antropología. El hombre es un ser de diferencias. Busca entender por medio de la distinción y acaba difiriendo de sí mismo, siendo el uno y el otro. El hombre separa para unir lo separado y une para separar lo unido. Es un ser fronterizo que no admite ninguna frontera, porque siempre quiere ir mas allá. Si acaso reconoce una que otra aduana, ya que igualmente hay que pagar algo para seguir el viaje.

¿Qué busca el hombre en esa dialéctica del devenir, separar y reunir? Busca lo que más íntimamente posee: destino. Sólo el hombre —a diferencia de los animales y los dioses— tiene destino. Se le aparece (se nos aparece) cuando entiende/entendemos que todo lo necesario en nuestra vida es fruto de la casualidad.

Sentido. Las relaciones entre el pensamiento y el ser son paradójicas. El pensamiento controla al ser a través del sentido pero el sentido sólo se logra por medio de algo excepcional cuya raíz es el azar. La excepción es la que otorga, revela, produce o ilumina el sentido en el oscuro campo del hábito. El sentido de lo ordinario se halla en lo extraordinario.

La moda. Un meditador de lo moderno debe preocuparse por la moda, ya que modernizarse es cambiar de modos, de modales y de modas. El hombre moderno se caracteriza por ser *teleológico*, o sea por fijarse sus propios fines y no aceptarlos prefijados por los dioses, la fatalidad que los domina o la ciega e infalible naturaleza. Ser *hombre a la moda*, por el contrario, es imitar, comportarse gregariamente y aspirar a parecerse, a no distinguirse. El hombre moderno sintetiza ambas tendencias: la fijación de fines profanos y la socialización de dichos fines.

La modernidad es igualadora e individualista, o sea que genera dos dinámicas opuestas. Uniformiza pero valoriza el cambio: su uniformidad y sus uniformes no son duraderos. Por eso la moda muere joven, como propone Jean Cocteau. La síntesis entre individualismo y moda es el *dandysmo*, algo propio de individuos sin géneros, según define Baudelaire. El *dandy* crea la moda y, cuando la ha impuesto, huye de ella. Jamás está a la moda, sino al revés. La moda lo sigue y nunca lo alcanza.

Simmel, aparte de ser uno de los primeros en tomarse en serio esa «trivialidad» de la moda, sugiere que no hay modas individuales, en lo que repite a Baudelaire, acaso sin saberlo. El individuo, institucionalizado por la modernidad, al igual que el aventurero, el filósofo o el soñador que se preocupa por esa otra efímera circunstancia que es su vida onírica (ejemplo: un contemporáneo de Simmel, un tal Sigmund Freud), producen sentido saliéndose de la comunidad para ofrecer a ésta lo que sabe sin saberlo.

Algo más: Simmel ya define lo que hoy llamamos consumismo, o sea la producción de objetos destinados no sólo a perecer, sino a ser sustituidos antes de satisfacer ninguna necesidad. Destruir algo porque ha pasado de moda, aunque produzca satisfacciones. La vieja ceremonia primaveral del *potlatch*. Las hogueras de San Juan, la quema del Rey Invierno, las fallas valencianas. Liturgias de la ceniza, la forma que se disuelve y clama por nuevas conformaciones.

Naturaleza y sociedad. Hay algo que naturalmente empuja a los hombres a asociarse, a constituir sociedades. La sociedad, a su tiempo, produce lo menos natural del mundo, la moda. Para consagrarla existe el castigo a lo considerado vergonzoso, un sujeto en el que se personifican las partes malas de todos. Es fundamental en toda sociedad el chivo expiatorio, garante de la salud colectiva. La mujer, por las dudas, se preocupa más de la moda que el varón (al menos, en tiempos de Simmel, de un marcado bisexualismo victoriano). La inseguridad de la mujer como individuo la lleva a acentuar sus actitudes gregarias, y si no, que lo digan muchas feministas.

El filósofo: es alguien que tiene una marcada personalidad pero, al tiempo, poca o nula persona, vida personal.

Moral y ética. A Kant le preocupa la moral, el estatuto moral del hombre. A Nietzsche, la ética, que es la crítica de la moral. La moral se puede sustituir pero no suprimir. Por eso hay morales diversas y una sola ética. Aquéllas son y ésta deviene.

¿Es el hombre un animal *naturalmente* moral? En tanto ser de diferencias, una de las recurrentes es la que opone lo bueno a lo malo. Algo similar ocurre cuando se cuestiona el orden por medio del lenguaje. Donde hay lenguaje hay orden. Exagerando: donde hay gramática, hay Dios. Sólo se puede cuestionar radicalmente el orden suprimiendo todo signo. Privado de signo, el animal humano se libera de toda identidad, incluida su propia y humana identidad.

Femenino y masculino. Simmel se dedicó repetidamente a configurar el contenido de este dualismo. Frente a la objetividad del varón, su concepción del género humano, su empuje hacia el mundo, el invento de la subjetividad, la psicología individual, la unidad del ser y el devenir en la historia, la capacidad de volver abstracto lo que es común (la ley), la propensión a la infidelidad y a la novedad, la creación, el ideal, el Estado, la mujer representa el género autocentrado, lo absoluto sexual, el encierro doméstico como universo, la asimilación entre la idea y lo inmediato (una filosofía intuicionista, digamos), la variedad inaprensible de su psicología (el célebre *la donna è mobile*), sus constantes originalidad y espontaneidad, su empuje mítico, el privilegio de lo posible, el realismo, la facultad de excitar las facultades que no posee.

En este esquema simmeliano, la mujer exhibe su plenipotencia y desdice el tópico del *sexo débil*: la debilidad es meramente muscular y sólo tiene importancia en un mundo laboral, guerrero o deportivo donde la fuerza física resulta relevante.

La mujer simmeliana se define por su capacidad de renunciar y concebir. El símbolo y el concepto, en términos «masculinos». Pero ella es la que elige, porque actúa como el sujeto de la elección, disimulado en la especie. La mujer identifica lo deseable, en la doble figura de la madre y la tentadora, que señala al varón el objeto de su deseo, lo que debe lograr, el punto de partida de su acción moral.

Deseamos como mujeres y actuamos como varones, sin que importe la peculiaridad de nuestros genitales. El ser humano distingue para confundir, separa a efectos de unir. Es un ser andrógino. En efecto ¿qué varón carece de caracteres femeninos y viceversa?

El amor. Amar es tener nostalgia o anhelo de lo no habido a partir del haber. Tengo y, a la vez, siento que no tengo. En el entre que va del tener al no tener, se instala el amor. Cuando alguien ofrece a otro lo que éste no tiene y anhela, coquetea. La coquetería dice que sí y que no, todo junto. Es como un velo que oculta y desnuda. La seducción aparece cuando la oferta de la coquetería tiene un precio concreto. Me seduce aquello que creo poder adquirir. El encanto amoroso, por su parte, es una tendencia a la revelación, a la definición del velo como ocultamiento, a la desnudez.

La infinitud del amor, la ansiedad amorosa, el mal de amores y el resto de la familia, provienen de que nada en este mundo se acaba desnudando del todo, salvo a partir de la muerte, que descubre una desaparición.

Hay algo trágico en el amor y es un conflicto de absolutos. El amante se torna sujeto absoluto y el amado, objeto absoluto. Las identidades de cada uno quedan subvertidas. Inconciliables, los absolutos pueden convertir su trágico encuentro en una trascendencia: un hijo, una obra en común, todo a partir de un tratado de paz y convivencia. O de mera no beligerancia. Lo que no cabe en el amor, por seguir el símil diplomático, es la neutralidad.

La muerte. Modelo de todo límite, de toda forma y de toda conformación (puede leerse, también, de toda conformidad), la muerte posee cualidades pedagógicas. Nos enseña a vivir, por paradoja, ya que nuestra vida, habitada por el deseo de eternidad, es mortal. Somos quien va naciendo a cada instante y, a la vez, quien, a cada instante, va muriendo.

La muerte agujerea la unitiva continuidad de la vida y, también por paradoja, la llena de contingencia y de libertad. En la eternidad todo es puramente necesario. Todo pudo y puede y podrá ser de otra manera, sólo en una vida mortal. En la eternidad, todo es de infinitas maneras y no puede serlo de otras maneras. Si creemos en nuestra inmortalidad, la vida como existencia se disuelve: el ser ya-no-está-ahí.

Pensamiento trágico. El universo filosófico simmeliano está constituido por oposiciones trágicas, legalidades igualmente válidas e incompatibles. En lo fundamental, el mundo tiene una estructura trágica y el filósofo lleva el ¿encargo, misión, oficio, manía profesional? de señalarla.

De algún modo, ésta es la tradición del pensamiento griego que describe el choque entre la fatalidad objetiva y la transgresión que constituye al sujeto, la *ananké* y la *hybris*. La filosofía no es conciliadora sino trágica, por fidelidad a su objeto.

Pero hete aquí que pensar no es sólo pensar el mundo sino trascenderlo, ir hacia ese algo que carece de formas y que por su valor absoluto y su capacidad para situarse, aunque más no sea imaginariamente, más allá, está por debajo o por encima de toda conformación/ conformidad. El mar cambia constantemente de formas y la cúspide de la montaña es el agotamiento de las formas.

La modernidad se caracteriza, entre otras cosas, por la búsqueda de un «tercer reino» donde el sujeto sea también objetivo, reuniendo la objetividad del racionalismo y la subjetividad del idealismo, el mundo tal cual es y el mundo tal cual me/te/le parece que es. La modernidad es el pensamiento que no se resigna aunque se conforme, por eso es la gran inventora de utopías, de mundos por hacer, de ciudades ideales donde todo está en su lugar y la ley no es la formulación abstracta de una tragedia.

La tragedia de la cultura. Los bienes encarnan valores. Cuando se convierten en cosas, ejemplifican precios. Es un triunfo de la razón, porque así son mensurables, discretos, es decir: razonables. Pero también impersonales, extraños. Ejemplo sumo: el dinero, capaz de ser el denominador común de todos los valores, una vez que éstos pierden su atributo de calidad.

La cultura es impulsada por una fantasía de perfección: plenitud y unidad. Se trata o se trataría de situar el alma de cada uno en el mundo de todos. Pero la cultura objetiva, en el mundo moderno, va mas rápido que la cultura subjetiva. El espíritu es mas veloz que el alma y cada vez se hallan más distantes.

Las cosas no iban mejor antes de la modernidad, cuando la tragedia de la cultura se diseñaba sobre la oposición cultura-vida. Esta es la unidad que sólo puede expresarse por aquélla, que es divergencia, diversidad. Ni determinación ni libertad, la vida es mismidad, indivisible unidad ensimismada. La cultura es malestar y neurosis (otra vez Freud). Nuestro siglo nos muestra que resolver la tragedia en favor de la vida es anular la diversidad en la unidad, o sea alcanzar la barbarie. Del otro lado, la cultura puede convertirse, aunque sólo sea a ratos, en civilización, coloquio de divergencias, diálogo de diversidades: democracia y pluralismo.

El hombre culto simmeliano es aquel capaz de partir de la unidad del alma individual para perderse en la multiplicidad del mundo, y retornar a la unidad, ahora habitada por la diversidad mundana de los otros. Si el sujeto es una realidad conclusa, la realidad objetiva está siempre abierta. Hay una dialéctica que la barbarie recupera y anula en el mito de la naturaleza, pura objetividad sin alma.

La fe y la filosofía. Ambas tienen un objeto común: el ser. Sus procedimientos son opuestos. Una empieza donde la otra termina. La fe parte de la verdad y la filosofía parte en su busca. Dios, para la fe, es la muda seguridad de lo verdadero. Para la filosofía, el sujeto eterno e inmutable que guarda una conciencia de memoria. En él todo se recuerda y nada se pierde, siempre que podamos rememorar, o sea narrar. Dios es el sumo historiador.

A diferencia del conocimiento científico, en la filosofía la historia no implica progreso ni superación. Para la ciencia, una teoría correcta supera a una teoría errónea, aunque esté siempre sometida a revisión. La filosofía, no obstante contar con su antes/después, carece, afortunadamente, de soluciones objetivas y propone respuestas históricas a preguntas insistentes. En este sentido, trabaja pegada a la circunstancia acerca de una materia que excede a toda circunstancia. Estrictamente, la filosofía no se ocupa de la oposición entre verdad y error, sino en el saber de los principios y los fines. Envuelve a la ciencia sin penetrarla. No se puede hacer historia de la filosofía con modelos científicos, como pretenden los positivistas y empiristas. Hay en la filosofía historia mas no evolución. La filosofía, según quieren Hegel o Dilthey, es su historia, pero filosofar es siempre ir más allá de su historia y de la historia.

La historia. Creemos comprender el pasado cuando lo hemos convertido en una realidad ideal. Mientras intentamos abordarlo como *realidad real* se nos escapa sin remedio. Ha pasado para siempre. Ya no tendrá la presencia de lo real, ni su tiempo íntimo o inmanente, ni su circunstancia. La comprensión ideal del pasado se formula en relatos inteligibles. En este sentido, documento más o menos, la Celestina y Napoleón tienen el mismo estatuto.

En rigor, el pasado adquiere una realidad que no es su realidad perdida (la imposible «reconstrucción del pasado» de los positivistas) por medio de la comprensión/narración. Item más: el momento en que comprendemos el narrable pasado de la historia, también es un momento de la historia, susceptible de narración y comprensión. Y así mientras el tiempo dure.

No hay, según vamos viendo, ninguna interpretación definitiva de la historia, ya que debería ser hecha, para tener carácter decisorio, fuera de la

historia. Toda interpretación de la historia es también histórica. La historia es, en consecuencia, un saber pero no una ciencia, aunque se puede valer de ciencias puntuales (imperialmente conocidas como «ciencias auxiliares»).

El pasado no es todo lo que ha pasado, todo lo que ha acontecido, sino lo que podemos situar temporalmente (el documento) y comprender históricamente. No es el completo acaecer (*geschehen*) ni su vivencia (*Erlebnis*) sino el relato, en gran parte imaginario, de ambos (*Geschichte*). Sus modelos vienen más de la épica (epopeya y novela) que de la crónica.

La comprensión histórica parte de que un hombre cree comprender lo que ha hecho otro hombre si se reconoce, en alguna medida, esencialmente igual a él. El fenómeno es simple, aunque no fácil: el Yo dice Tú. Elementalmente, es un acontecimiento de tipo religioso: te reconozco si creo que tienes un alma como la mía, si te ha creado el mismo Dios. Que tengamos distintos dioses es lo de menos. Polibio inventó la historia universal sin conocer el mundo, imaginando el universo. En alemán, la misma palabra, *Seele*, sirve para designar el alma, la psique y la mente. Tú eres como yo porque supongo que piensas de manera análoga a mí, que te animan fuerzas similares a las que me animan.

El arte. En Occidente, el arte se desenvuelve a partir del dualismo alma/cuerpo. Hay la supremacía del uno o de la otra (paganismo, cristianismo), separación y exclusividad. Con el Renacimiento y el retrato individual empieza a desarrollarse la noción de que el cuerpo es la primigenia configuración del alma. Considerado a partir de sus extremidades, el cuerpo es bilateral. La unidad se halla en el rostro. Simmel, pudoroso, «olvida» otro elemento unitario: el sexo. Salvo raras excepciones, el cuerpo y el alma tienen un solo sexo, como tienen un mismo y cambiante rostro. Ambos son esenciales y momentáneos.

Si lo específico de nuestra existencia es el fragmento, la vida es devenir hacia la unidad. El problema radica en que la vida no es expresable inmediatamente: toda expresión de la vida es algo distinto de la vida misma. Se da en la vida, pero no es la vida. La religión resuelve la dualidad señalando la perfección como algo ajeno al mundo, imperfecto por definición. El arte intenta reflejar en la plenitud de lo finito, la perfección de lo infinito. El arte es ese «tercer mundo» que ensaya conciliar los términos trágicamente separados por medio de la forma ideal, así como la filosofía lo busca en lo ideal abstracto.

El arte es una manera de dar gracias a la vida, de hacerla graciosa y gratuita, lo que no es en su inmediatez. La vida se agracia en la forma, producto de la razón simétrica. La vida adquiere formas en el arte. Luego, las pierde. Luego, las recupera. Wölfflin, Worringer, Valéry, d'Ors y tantos otros han aplicado este vaivén a la historia del arte.

El arte moderno trabaja con la distancia, la diferencia, la variedad, la oscilación. No hay doctrinas hegemónicas ni uniformes. Hay un pluralismo que proviene de la democracia. El último intento unificador fue el naturalismo, que intentó borrar las distancias y actuar en lo inmediato de la naturaleza. Después de la explosión de las vanguardias hubo un reflujo neoclásico, un reflujo neorromántico (el expresionismo), el llamado al orden en Francia y la nueva objetividad en Alemania.

Con Meunier y Rodin, el arte cumple el ideal socialdemocrático de buscar la esencia de lo humano en aquello que los hombres tenemos en común. No se representa al héroe, ni al dios, ni al individuo, ni al modelo, sino a *alguien*, al igual a cualquiera. Rodin concilia la quietud y el movimiento en la representación del movimiento puro, atemporal. Simmel olvida la abstracción. Cabe agregarla.

De vuelta, el socialismo es una visión estética de la sociedad: armonía, equilibrio, igualdad. El liberalismo exalta al individuo particular y la consiguiente irregularidad, la asimetría de las diferencias individuales. El socialismo es un hijo tardío de la Ilustración, de la razón única y universal, que sólo podría realizarse en todo el mundo a la vez.

Arquitectura. La intervención del hombre en el mundo tiene un campo privilegiado: la arquitectura. Si la naturaleza es necesidad y el espíritu es libertad, la arquitectura propone un acuerdo de paz por medio de un artefacto, hecho a partes iguales de construcción y destrucción: un edificio, que resulta obra de la libertad y satisface necesidades.

El hombre crea paisajes, dejando señales que organizan el sentido de lo que percibe como natural. Un camino diseña finalidades y orientaciones; un puente une lo separado; una puerta separa lo unido; una ventana abre un espacio donde el sujeto se instala frente a lo que define como mundo objetivo.

La naturaleza recobra sus fueros cuando la construcción es abandonada y se convierte en ruina. Las ruinas son objetos que parodian y escarnecen a la cultura. Esta produce artificios a partir de materias primas naturales. La ruina es un objeto producido por la naturaleza a partir de una materia prima cultural. Es, también, un objeto entero hecho con un fragmento de otro objeto.

Si el arte nos propone salir del mundo histórico hacia el mundo ideal donde todo es plenitud y reconciliación, la naturaleza, al arruinar la obra de arte, nos devuelve a la historia. Más aún: nos devuelve a un tipo de tiempo histórico adjetivado como decadente. En efecto, la decadencia se caracteriza por borrar las oposiciones (finalidad y azar, naturaleza y espíritu, lo efímero y lo presente, etc.), como se borran las huellas de la cultura en la ruina.

Por el contrario, los tiempos históricos «fuertes» se singularizan por vivir trágicamente dichas oposiciones o por intentar darles una solución definitiva. Son tiempos constructivos o destructivos, tiempos arquitectónicos, ya que la arquitectura destruye para construir. La decadencia es contemplativa, goza con el no hacer nada y se complace en la desaparición lenta y matizada de las cosas.

Quizá, la ruina sea el ejemplo excepcional y sintomático de la obra de arte, equivalente estético de la coquetería en la erótica: inscribir finalidades sin fines en las cosas, de modo que el signo inscrito parezca a medias desnudo y vestido, en el momento del ambiguo desciframiento.

La música. Simmel, racionalista neokantiano y severo, apenas rozó el tema de la música, tentadora infernal y camino de regreso a la nocturna locura romántica. En esto se desmarcó de tantos otros escritores en alemán. La música, para Simmel, extravía, porque compone (nunca mejor dicho) conjuntos de signos que no llevan al sentido ni al mundo, sino a la propia música, trampa de la cual no se puede salir. En este orden, la música es inmanencia pura, algo radicalmente intrascendente.

Pero, en otra dirección, la música es el paradigma del arte moderno, porque sólo ella puede representar el movimiento por medio del movimiento (representar el movimiento, sin ser movimiento, como la danza o el cine). Pero, cuidado, la música, como todo lo sentido que carece de sentido, es absolutista: ni dice ni contiene la verdad sino que es la verdad.

Simmeliana breve. En tanto preocupado por el ser, Simmel es un metafísico, pero no a la manera de Heidegger, que acaba fetichizando y divinizando al ser, que está en todas partes, en ninguna y que tiene sentido sin significar nada. Para Simmel el ser es sólo el ser humano, el propio del hombre y el ser que el hombre adjudica a las cosas. Y, en esto, es un antropólogo, con el carácter filosófico de esta palabra y no según el uso corriente que hacen los especialistas, preocupados por considerar a las culturas como universos, deshaciendo la unidad de la especie humana.

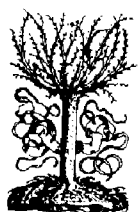
El ser simmeliano no es originario. Por eso no hay verdad del ser, ni esencia que asegure su identidad. El ser es historia y la historia, acontecer social. La sociedad es evento (de ahí la importancia de una sociología de lo cotidiano: la comida, el vestido, los códigos de comportamiento sexual, etc.). No hay una sustancia de lo social, como el positivismo creyó hallar en la química y la física de las sociedades, transformadas en sociología.

Simmel trabaja como sociólogo, pero no lo es, porque la sociología simmeliana no es una ciencia (campo de objetos) sino un método que puede ocuparse de cualquier objeto, en tanto el punto de vista privilegia las relaciones entre sujetos, normalmente imaginarias, que el objeto ejemplifica.

La sociología no puede estudiar el conjunto de la vida social, por lo mismo que la historia no puede estudiar el conjunto de lo pasado, fielmente reconstruido con métodos tomados de las ciencias exactas y naturales. Tampoco puede estudiar la vida de cada quien, ya que de lo individual no hay ciencia. Debe abstraer datos y construir una realidad sociológica, trabajada a partir de una causalidad mediata. La causalidad inmediata lleva al individuo y, de nuevo, fuera del saber científico. Todo puede ser objeto de la sociología y nada lo es de modo excluyente, con lo que evitamos el fetichismo simétrico al otro, al metafísico.

Blas Matamoro





CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO-FEBRERO 1994

*Miguel A. Quintanilla y
José Manuel Sánchez Ron:*
Cincuenta años de ARBOR

Elias Fereres Castiel:
La política científica española
presente y futuro

José M. Mato: El CSIC que
queremos

José Manuel Sánchez Ron:
Poder científico versus poder
político: reflexiones a propósito
del CERN y de ESRF/ESA.

Paul Forman:
Física, modernidad y nuestra
evasión de la responsabilidad

Royce Mate: Dos culturas
enfrentadas. Una autocrítica
filosófica

Antonio García Botello:
Genética del desarrollo y de la
evolución

Eugene Garfield: La ciencia en
España desde la perspectiva
de las citas (1981-1992)

MARZO 1994

Manuel Calvo Hernando:
Necrológica. Pedro Rocamora,
intelectual y político

*María Jesús Santasmases y
Emilio Muñoz:* Alberto Sols a
través de sus textos

Pedro García Barreno:
Doctor, me duele la espalda.
¿tendré reuma? Parte I

Margenita del Olmo Pintado:
Una teoría para el análisis de la
identidad cultural

Santos Casado y Carlos Montes:
¿Qué es ecología?
La definición de la ecología
desde su historia

Carmen González-Marín:
La retórica de la belleza

ABRIL 1994

Pedro Lain Entralgo:
El problema alma/cuerpo en el
pensamiento actual

Mariano Yela:
Yo y mi cuerpo

Mario Bunge: La Filosofía es
pertinente a la investigación
científica del problema
mente-cerebro

Angel Riviere:
El ordenador biológico

Lluís Berraquer i Bordas:
Cerebro-mente en
Neurología Clínica

Francisco Mora:
¿Pueden las Neurociencias
explicar la mente?

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del
CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

Arbor

ciencia

pensamiento

y cultura

LECTURAS



Biblioteca Hispánica. AEI, Madrid (Foto: Juan Carlos Sánchez Navas)

Edición crítica de *Adán Buenosayres*

«**E**stoy escribiendo una novela genial». Así contestaba el poeta argentino Leopoldo Marechal a quienes le preguntaban acerca de sus últimos proyectos, allá por los años cuarenta. Una mezcla tal de ingenuidad y petulancia sólo podía explicarse por el considerable esfuerzo creador de un escritor que, en el fondo, no hacía sino responder de buena fe. Aquella novela, tan pretendidamente genial, acabó llamándose *Adán Buenosayres*. Poco después se convirtió en una de las obras más polémicas de la historia de la literatura en lengua castellana. Ahora, veinticinco años después de la muerte de su autor, se edita por primera vez en una edición crítica¹. A los conocedores de la novela no habrá que insistirles demasiado en la oportunidad del acontecimiento. Baste decir que ésta es una de las pocas ediciones no argentinas aparecidas hasta ahora. Y no sólo eso: también una de las más importantes por su carácter didáctico y su alcance internacional.

Adán Buenosayres es una enorme «Suma» novelesca en la que se dan cita los más variados temas y lenguajes. Su autor maneja con virtuosismo de maestro un idioma que, a partir de él, va a cambiar los usos estilísticos de la novela argentina. Sin él no se entenderían el Cortázar de *Rayuela*, el Sábato de *Sobre héroes y tumbas*. Tampoco otros escritores posteriores como Abelardo Castillo o María Granata.

Marechal pretende hacer una síntesis de experiencias vitales, culturales y religiosas a través del largo deambular de su protagonista a través de un gigantesco Buenos Aires, en un viaje de resonancias homéricas y joycianas. Dentro de un riquísimo repertorio de estilos vamos conociendo las peripecias de Adán, joven, poeta y enamorado,

desde que se levanta la mañana de un jueves de abril, hasta que se acuesta la noche del día siguiente. Solveig, la muchacha por la que suspira Adán, acaba por desdenarlo, lo que sume al héroe en una profunda crisis de identidad. No sólo ha recibido un varapalo afectivo, sino que está en juego su supervivencia metafísica y poética. De la situación de angustia existencial únicamente podrá salir rezando delante de la imagen de un Cristo que se venera en su barrio, el Cristo de la Mano Rota. Pero, antes y después, el libro nos va introduciendo en ambientes diversísimos, desde una tertulia de pseudointelectuales hasta un velatorio criollo a altas horas de la noche. Hay episodios de un humor desaforado, otros de fuerte intensidad lírica, momentos en que se debaten teorías sobre el arte o la filosofía de la historia, y otros en que se realiza una magistral pintura costumbrista. La afirmación barojiana de que la novela es un saco en el que cabe todo parece cumplirse aquí a la perfección.

La introducción, densa y rigurosa, será de imprescindible lectura para quien se encuentre por primera vez con *Adán Buenosayres*, y también para el iniciado en los misterios marechalianos. Barcia enmarca la figura del novelista dentro de una generación de escritores argentinos que, gracias al magisterio de Ricardo Güiraldes, pierden complejos de inferioridad y se lanzan a publicar obras de interés supranacional. A esa generación pertenecieron Borges y Mallea, entre otros, por lo que sus relaciones con Marechal fueron evidentes. Esta novela nace, como otras de su época, con una vocación universalista y nacional al mismo tiempo. De ahí que su mismo título integre un nombre tan eterno como «Adán» y una ciudad tan significativa como «Buenosayres», con una «y» arcaizante para los amantes de la complicación. El detallado comentario que ofrece la edición aclarará más cuestiones, como la complacencia con que el autor combina lo realista y lo simbólico, lo local y lo extraterritorial en otros nombres propios (Antígona Vélez, Severo Arcangelo, etc.).

Creo que un afán contextualizador muy loable preside todo el estudio introductorio. Se toma en cuenta, casi por primera vez en la crítica marechaliana, los artículos de crítica literaria publicados durante los años treinta y cua-

¹ Leopoldo Marechal (ed. de Pedro L. Barcia): *Adán Buenosayres*, Madrid, Castalia, 1994.

renta. Semiolvidados hoy día, constituyen una riquísima fuente de información para la comprensión del resto de su obra, aparte de su valor intrínseco, que no es pequeño.

El capítulo dedicado a la recepción crítica será de lectura jugosa para el profano. Las voces adversas contra *Adán Buenosayres* serían un ejemplo antológico de des-piste crítico si no fuera porque en el fondo no hubo inepticia sino mala voluntad. Como se sabe, apenas la elogiosa reseña de un desconocido Julio Cortázar fue la excepción que confirmó la regla. Naturalmente hay que comprender el enrarecido clima político de la Argentina de 1948, con un Perón instalado en el poder y una intelectualidad en la oposición casi por completo. Marechal se pasó al primer bando, se quedó solo y pagó las consecuencias.

Movido por el legítimo deseo de limpiar la memoria de cualquier impureza pretérita, Barcia comenta y discute los argumentos negativos que se arrojaron en su día contra la novela. Lugar aparte le reserva a la problemática unidad artística que incluso Cortázar vio como un demérito inexcusable. ¿Cómo un católico tan ortodoxo como Marechal, formado entre Dante y san Agustín, podía dejar tan incompleta y heterogénea su novela? Dilema fundamental que Barcia resuelve vinculando a Marechal con una de las claves sustanciales de toda su obra: la *coincidentia oppositorum* por la que toda la informe y caótica variedad del mundo sensible se resume en la armonía artística. El tema, de todas formas, merecería un desarrollo más amplio por su importancia.

El análisis de la novela gira en torno al símbolo que articula toda su trayectoria: el viaje. Esta dominante simbólica la emparenta Barcia con la afición marechaliana por «espacializar» sus historias. Asimismo, va enlazando algunas observaciones admitidas comunmente con otras de su propio peculio. Más adelante, un Apéndice ilustra el recorrido del héroe por el barrio de Villa Crespo. Por cierto, a lo largo del recorrido descriptivo y hermenéutico, se van añadiendo oportunamente textos críticos marechalianos que revelan a un autor de gran coherencia ideológica.

De entre la muchedumbre de filiaciones intertextuales que pueblan la novela, la introducción desarrolla tres que han sido poco o mal transitadas por la crítica: Joyce, Rabelais, Dante. El caso del escritor irlandés fue en su tiempo un caballo de batalla para los enemigos mortales de *Adán Buenosayres*. Sin acusarlo directamen-

te de plagio, críticos tan reputados como Anderson Imbert o Rodríguez Monegal lo leyeron como una lastimosa versión a lo divino de *Ulysses*. Olvidaban (a propósito, por supuesto) los derechos de cualquier creador a injertarse en una tradición conocida y a enriquecerla desde dentro. Como escribe Steiner —pensando quizás en Borges— la mejor crítica literaria se hace desde dentro de la literatura. Así como *Anna Karenina* sirve también para una nueva lectura de *Madame Bovary*, las obras que se han producido siguiendo la estela de Joyce, nos revelan valores ignotos del mismo Joyce. Ésta es, a mi modo de ver, la mayor cualidad del homenaje joyciano que rinde Marechal. Que después él mismo intentara desmentir tales afinidades es cosa secundaria: una minuciosa comprobación, tal y como se hace en la introducción, nos desvela una herencia incuestionable. Así no se desfigura el mensaje marechaliano, sino que se enaltece al mismo Marechal como el primer abanderado de Joyce en la historia de las literaturas hispánicas.

No menos importante se revela el parentesco con la *Divina Comedia*, sobre todo en el Libro VII, el «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia». La visión esotérica y cristiano-medieval de Dante parece entroncar mucho mejor con las preocupaciones de Marechal que los descaminos metafísicos y las irreverencias teológicas de Joyce. Tal vez por eso Barcia se empeña en señalar lo menos obvio o, lo que es lo mismo, las diferencias. Por eso descuida, creo que con acierto, el aspecto de crítica social que hay en el viaje cacodélfico. Y por eso se demora en algo más importante, en destacar la trascendencia de ese itinerario como vía purgativa de Adán. Aunque ambos *Infiernos* son espacios cognoscitivos y penitenciales para el viajero, el marechaliano está habitado por seres vivos. En otras palabras, no es una región definitiva de ultratumba, ya que de ella sale el héroe reforzado cognoscitiva y moralmente. Además, ciertos pecados dogmáticos (herejía, blasfemia, simonía, etc.) han desaparecido en la novela argentina, lo cual vendría a salir al paso, por cierto, de una presunta intolerancia ideológica de Marechal.

Las páginas dedicadas a Rabelais son, según mis noticias, las primeras que exploran con detención un paralelo tan rico como conocido, desde el momento en que Marechal proclamó su presencia en *Adán Buenosayres*. La huella se implanta en el «humorismo angélico» de la

novela, y aquí hay que decir que la comicidad desaforada de Joyce se queda algo más lejos. El gigantismo, la exageración, la coprolalia son puntos en común fácilmente admisibles. Pero además la introducción recuerda una afinidad con Rabelais que, en realidad, no sólo remite a Rabelais: la adopción consciente de dos sentidos en la obra, el «literal» y el metafísico o anagógico. Todo esto no nos conduce sólo al genial humanista francés, sino a la cultura hermenéutica medieval con la que Marechal se siente tan a gusto.

El millar de notas que acompañan al texto pudieran parecer excesivas al profano. No lo son. Hasta me atrevería a asegurar que se queda corto el número, si no fuera porque la novela se nos aparece ya mucho más diáfana y comprensible tras el esfuerzo realizado. Los guiños intertextuales de muchas secuencias se esclarecen a la luz de comentarios a pie de página. Así, emergen a la superficie textos de Rafael Obligado, Lucio V. Mansilla o Eduardo Gutiérrez, autores poco conocidos fuera de la Argentina.

Igualmente pertinentes para el lector foráneo son las explicaciones de localismos y expresiones lunfardas como «tirifilo», «mosaico», «perramus», «amalaya», «cambalachero», etc. Tampoco está de más que se hayan intercalado referencias a las distintas letras populares, que tanto sabor dan a la novela. Hasta ahora muchos no argentinos se habrán preguntado qué versos eran aquellos con que iniciaba la magistral andadura de *Adán Buenosayres*. De esta forma los comentarios ayudan a la intelección de algunos episodios y salvan distancias culturales, tal y como se puede comprobar en muchos instantes de la lectura (veáanse pp. 144, n. 4; 176, n. 80; 770, n. 142; 778, 152, etc.). No estoy tan seguro, en cambio, de la necesidad de anotar expresiones o nombres muy conocidos entre un público de cultura media. Sospecho que la justificación reside en las altas cotas de ignorancia a la que todo profesor universitario se enfrenta cada año entre sus alumnos. Sin embargo me temo que la claridad pedagógica redunde en detrimento de quienes sabemos de la existencia de Kant o de Freud. Es decir, la llamada a pie de página entorpece la lectura en estos casos cuando la aclaración es demasiado obvia (ej: in mente: lat. «en mente»), porque a veces se espera encontrar lo que después no hay por ningún lado.

Acabo de declarar que no son suficientes las más de mil notas a pie de página. Resulta casi imposible en un libro tan extenso anotar todas las referencias intertextuales. Aunque son muchos los paralelos encontrados entre la prosa de *Adán Buenosayres* y la poesía anterior de Marechal, al editor se le han escapado algunos casos. Así, el texto dice que «el día (...) es un maestro pedante con su bonete de sol y de cosas largamente sabidas» (p. 157 de la ed.). Estas líneas tienen correspondencia casi exacta con unos versos de «Ditirambo a la noche», poema de 1925, en donde se lee: «El día es un comediante/ declamatorio del antiguo rol/ es un maestro pedante/ con su birrete de sol». Tampoco yo quisiera pasar por un «maestro pedante», pero no puedo dejar de señalar que existe algún que otro caso similar, de poca importancia, en el resto del texto. Lo mismo suscribiría de algunas notas que debieran relacionarse con textos de la literatura universal. Por ejemplo, durante el banquete del Infierno de la Gula, Ciro Rossini agita con furia un esqueleto articulado delante de los comensales. La nota lo confronta con una costumbre renacentista sin indicarse de donde se adopta el testimonio (p. 737, n. 107). Me parece más plausible, sin embargo, que Marechal lo tomara del *Satiricón* de Petronio, ya que se pueden rastrear una serie de coincidencias intertextuales entre esta escena y uno de los episodios de la cena de Trimalción.

El apartado bibliográfico es interesante por su aportación al conocimiento de obras desconocidas. Es decir, porque señala nada menos que diecisiete obras proyectadas o inéditas de Marechal, todas ellas documentadas por las afirmaciones del propio autor. Toda bibliografía selecta es discutible por definición. Aunque la literatura secundaria sobre Marechal no es tan extensa como la de otros contemporáneos ilustres, se han realizado estudios de valía, algunos de los cuales aparecen ya mencionados. Quizá se echa en falta algún artículo no argentino, sobre todo habida cuenta de que la introducción ha tocado temas en donde ha habido contribuciones interesantes fuera del Río de la Plata. Es el caso del trabajo de Ambrose Gordon sobre Joyce y Marechal (*Comparative Literature Studies*, 19, 1982, pp. 208-219), el de Jean François Podeur sobre el motivo de la noche (*Mélanges americanistes en hommage à Paul Verdevoye*, París, Hispaniques, 1985, pp. 559-570) o el de Manuel A. Jofré

sobre el viaje (*Revista chilena de literatura*, 5-6, 1972, pp. 73-109). Por otro lado es más que probable que los azares editoriales hayan sido responsables de ciertas lagunas no achacables al crítico. Y así, permítaseme comentar que, según se desprende de las fechas de los títulos citados, faltan algunas contribuciones recientes. Es el caso de un libro dedicado exclusivamente a la novela (*Adán Buenosayres: una novela total*, Pamplona, Eunsa, 1992) y que va firmado por quien esto escribe.

¿Qué más decir de esta edición? Algo que tal vez la defina por sí sola: que está hecha con verdadero amor por el texto. Aunque parezca mentira, este sentimiento no se advierte con frecuencia cuando se estudia, incluso favorablemente, a Marechal. Como advierte Barcia, muchas veces «se suele caer en el Caribdis del desvarío simbólico en la interpretación de nuestra novela, al abusar de la labor pontonera de la analogía. Se asocia todo con todo —con lo que todo pierde sentido de relación y se torna indiferente— y cada elemento se convierte en cabeza de puente o trampolín de saltos infundados» (p. 60). Esta frase pone suficiente distancia entre el sentido común y la insensatez de quienes, alardeando de recentísimos descubrimientos teóricos, no se han encarado con lo menos brillante en apariencia. Esto es, con la singularidad de un texto que reclamaba menos rebuscamiento y más intuición. Apelar a contextos culturales ajenos a Marechal para entenderlo no significa ir por buen camino. No vale la excusa de que los referentes que deban tenerse en cuenta no estén muy de moda, porque apenas están por explotar ciertos cauces interpretativos que tengan en cuenta las marcas intertextuales de los Padres de la Iglesia (San Buenaventura o el Pseudo Dionisio, por ejemplo), de ciertos estudiosos del esoterismo (René Guenon a la cabeza) o de místicos occidentales (San Juan de la Cruz). *Adán Buenosayres* es una mina sin fondo y muchos críticos se han abalanzado en busca de sus riquezas para acabar despenados en hoyas que recordarían a las del Paleogogo. Les han faltado los picos y palas de la morosa relectura y la paciencia interpretativa. También les ha faltado una sólida formación en los clásicos de la literatura, de la filosofía y hasta de la teología para comprender a Marechal. Sin embargo, nada de esto ha faltado aquí. Nos las habemos con un estudio y unas notas que no transforman a

Marechal, no lo sustituyen por una lucubración más o menos de moda. Se nos devuelve así un *Adán Buenosayres* más claro y más fresco, con toda la perenne juventud que tiene una novela tan antigua en ciertos aspectos.

Javier de Navascués

Entre el olvido y la memoria

(La prosa de José Batlló y su antología de *El Bardo*)

I.

No sé si, como suele estilarse en el lenguaje periodístico, la publicación de la obra a que voy a referirme, debe calificarse de acontecimiento. Sí estoy seguro de que se trata de un libro absolutamente singular. Con independencia de su valor, que habrá de definirse, como ocurre con cualquier otra obra (máxime si litera-

ria), por su contenido, me parece claro que es un libro sin posible relación ni confusión, en cuanto a tipo, *clase* o *género*, con ningún otro. Y puede ser que a no tardar sea equiparable, por lo excelente y por su presumible rareza bibliográfica, a aquellas obras que, reuniendo esos dos caracteres, podemos ya señalar, sin mucho riesgo de error, como las dos o tres obras capitales del siglo en este sentido: las *Antologías* de Federico de Onís, de César González-Ruano y de Federico-Carlos Sainz de Robles; las tres, por diversos motivos, ejemplares; y suprema, por no decir canónica, la del primero de ellos¹.

Me estoy refiriendo a *El Bardo* (1964-1974). *Memoria y Antología*, de José Batlló². Y es mi única intención, al hablar de este libro, dar una idea, más o menos descriptiva, de su contenido, y glosarlo siquiera sea someramente. El contenido está sumariamente relacionado en la tabla o índice general, que se compone de las siguientes partes o secciones: a) La *Memoria*, unas cien páginas que debían haber sido un mero prólogo y son realmente, entre otras cosas, un relato de la vida de Batlló, hasta los treinta y cinco años de su edad, aunque con algunas glosas o prolongaciones hasta el presente; b) La *Cronología*, unas cuarenta páginas que contienen una doble relación: por una parte, la de todos los libros publicados en la primera etapa de la colección *El Bardo*³, con la definición de su pie de imprenta y otras características materiales (editor, director, en su caso ilustrador, y formato y número de páginas); y por otra, un comentario, enfrentado al anterior, sobre el libro, el autor, y algunas vicisitudes de la edición, especialmente las relativas a la constante lucha con el funcionario encargado de la censura; c) Una página (la CXLVII), bajo este largo epígrafe: «Algunos de los títulos cuya edición fue desautorizada o desaconsejada por la censura franquista-fraguista», ilustrativa en su brevedad de que la colección *El Bardo*, cuya primera época llenó ejemplarmente una década de la edición poética en España, aún pudo ser mejor, más completa en sus contenidos, de lo que fue, si no hubiera sufrido la traba infranqueable de la censura; d) La *Antología*, realizada por Batlló, sobre el centenar largo de títulos de la colección en la decena de años que sobrevivió dirigida por él, y que alcanza 477 densas páginas; e) Finalmente,

dos índices: el de poetas representados en la *Antología* y el de traductores de poemas y de libros en la colección aparecidos.

Como se echa de ver, dos son las partes capitales del libro: por un lado, el que había de ser prólogo, y que desde el principio ya se advierte que va ser mucho más que eso, parte a su vez subdividida en la *Memoria* propiamente dicha y en la *Cronología*; por otro lado, la *Antología*, en la cual Batlló selecciona uno o varios poemas de cada uno de los libros de la colección.

Siguiendo el orden del libro, me referiré primero a la *Memoria*. Más de cinco años ha tardado José Batlló en escribir estas cien páginas⁴. Naturalmente, en una vida que ha sido, y sigue siendo, una lucha llana y literal por la subsistencia o necesidad material (la primera necesidad que hay que cubrir, digan lo que digan los

¹ Claro está que deberíamos diferenciar entre antologías generales, como las tres mencionadas, y especiales. Estas últimas, podrían subdividirse también en otros grupos, como las selectivas, las generacionales y las temáticas. Sabido es que, entre las que podríamos calificar como selectivas, es decir, aquellas que tratan de seleccionar a los poetas más sobresalientes de una época, el mejor ejemplo es la célebre antología de Gerardo Diego.

² Edición de José Batlló. *El Bardo*. Colección de Poesía. Los Libros de la Frontera; Amelia Romero, Editora; Barcelona, 1995.

³ Se excluye, sin que el editor-memorialista explique la razón, el número 2 de la colección: José María Álvarez: Libro de las nuevas herramientas. *El Bardo*, volumen II, Barcelona, 1964.

⁴ El vigesimoquinto aniversario de *El Bardo* se intentó celebrar, con sólo tres años de retraso, en 1992. En tal año, cuando menos, aparecieron los siguientes escritos hablando o prometiendo la segunda celebración: a) Una carta-circular, firmada por José Batlló, dirigida a antiguos suscriptores y amigos en la cual, entre otras cosas, se decía: «Solventadas ahora las dificultades que lo impidieron (la aparición de la antología conmemorativa en 1989), nos complace comunicarles la aparición de la antología y el estudio introductorio en sendos volúmenes de la propia colección»; b) Un artículo, firmado por R.F.S., titulado A beneficio de inventario, en la revista *Cambio 16* (número 1.066, del 27 de abril); c) Un artículo, firmado por el propio Batlló, titulado «La pereza de la memoria», en el número siguiente de la misma revista (de fecha 4 de mayo), artículo especialmente interesante para conocer las diversas fases por las que pasó la colección, y las razones por las cuales, en las etapas que siguieron a 1974, ya dependiendo de criterios editoriales ajenos, Batlló se desvinculó de *El Bardo*; y d) Un artículo en el diario *El País*, en el número del día 9 de julio, firmado por Xavier Moret, que comenzaba afirmando que en octubre se celebraría el 25º aniversario de la colección, «con la publicación de dos volúmenes: una antología que reúne a autores de la primera época (...) y un estudio sobre la historia de la colección y sobre las dificultades que ha encontrado a lo largo de los años». Al final, el retraso ha sido sólo de seis años y la edición conmemorativa no ha podido serlo en dos volúmenes, sino en uno.

trascendentalistas)⁵, puede presumirse que ha habido motivos para que la redacción haya sido lenta y discontinua. La idea nació, posiblemente, de Amelia Romero, compañera de aquellas vicisitudes editoriales, ex esposa y madre de los hijos del autor, como éste se encarga de puntualizar en su momento, editora también de *El Bardo*, en su etapa actual. Y consistía, la idea, en conmemorar el vigesimoquinto aniversario de *El Bardo*, que se cumplió en 1989, y que al final, por la tardanza en coronar el proyecto, se ha convertido, en rigor, en el trigésimo primer aniversario⁶.

Salvo el retraso, nada hemos perdido los lectores. Y si, de todas formas, las producciones literarias definitivas, es decir, aquéllas que están llamadas a perdurar, deberían estar siempre libres de supeditaciones a plazos fijos, a compromisos con el reloj o el calendario en cuanto a su alumbramiento, no es aventurado afirmar que siempre nacen en el momento justo, en su propio momento; de manera que, en cuanto tales obras perdurables, tiene, cada una de ellas, su nacimiento propio, algo semejante a *sensu contrario* a la muerte propia que, según Rilke, todos tendremos o deberíamos tener, también en su justo momento.

Así sucede con esta *Memoria* de José Batlló. La cual, por otra parte, a pesar de su lenta gestación, no es precisamente un modelo de prosa calma, mironiana o azoriniana, sino una prosa de prisa (por decirlo al modo de Nicolás Guillén), que nos atrae desde el primer momento, y en rigor nos obliga a leerla con ese intenso ritmo con que ha sido escrita. Esa atracción (si, tal como creo, mi experiencia no es sino la de un lector normal, y habrá de repetirse en cualquier otro lector normal que con este libro se enfrente) nos está ya indicando que, pese a lo acelerado o dinámico de su ritmo, o quizá precisamente por ello, se trata de una prosa ejemplar que podría compararse con aquel magistral *Bosquejillo de la vida y escritos*, de don José Mor de Fuentes, descubierto para nuestro siglo por Azorín, pero tan escasamente editado, a pesar de que podría constituir una lección permanente para nuestros abundantes prosistas, desde los periodistas, incluyendo a los que supuestamente se amparan en un *libro de estilo*, hasta los asiduos filósofos, novelistas, sociólogos y similares que nos abruma a diario, no precisa-

mente con prosas ejemplares, desde todos los medios de comunicación⁷.

Prosa ejemplar, sí, la de José Batlló. Las razones son claras. En primer lugar, las de índole formal, y dentro de ellas, la primaria y elemental: jamás se pierde el hilo del discurso, el fluir ordenado de la palabra, por largas que sean las oraciones o períodos, por más que se interfieran incisos, coordinaciones y subordinaciones; y esa ilación que nunca yerra se produce, como he dicho, dentro de una fluencia imparable, como río cuesta abajo, aunque no torrente; una corriente de palabras, nacida de un impulso apasionado, más o menos levemente cubierto por la capa o la piel de la ironía. Quizá la primera impresión que advierte el lector no sea de orden, y el propio Batlló se encarga, con frecuentes protestas autocríticas, de inducirnos en ese sentido. No obstante, y aunque no es, desde luego, éste el momento de un análisis lingüístico, formalista, del texto, entre otras razones porque no soy yo el comentarista idóneo para ello (ya los tendrá), sí lo es para afirmar la firmeza, rotundidad, claridad y gracia de una prosa que tiene el don de saber explicar historias, que en rigor es narrativa, y que nos sume de lleno y sin remedio en el texto, prendiendo al lector verdaderamente, gracias a aquellas cualidades. Y todo ello, además, con un tono más bien seco y sencillo, sin más adorno que la recta intención, o quizá la pasión, que lo crea.

En segundo lugar, lo mismo que a su persona, destaque a la prosa de Batlló, como ya he apuntado, una

⁵ El Bardo (1964-1974). Memoria y Antología, pág. LXVII. En adelante citaré abreviadamente como Memoria.

⁶ El artículo de José Batlló, aparecido en Cambio 16, a que me referido en la nota 4, termina con estas palabras: «En 1989, Amelia Romero (que fue mi esposa y que es la madre de mis dos hijos) me propuso una edición conmemorativa de los primeros 25 años de la colección. Al principio me mostré reticente, pero luego acepté confeccionar una antología (la especialidad de la casa) que recogiera a todos los poetas editados en la primera etapa, precedida por una introducción ¿crítico-histórica? En ello estoy y eso es lo que, d.m. (dinero mediante), en breve tendrá el indulgente lector en sus manos».

⁷ El Bosquejillo, de Mor de Fuentes, a pesar del entusiasta capítulo que le dedica Azorín en sus Lecturas españolas, sólo se ha editado, al parecer, dos veces desde 1836, año de su primera edición: en 1943 (Ediciones «Atlas». Colección «Cisneros», Madrid) y en 1981 (Guara Editorial, S.A. Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses. Zaragoza. Introducción, edición y notas de Manuel Alvar).

característica que la impregna totalmente, si bien en gradación diversa, según el caso y el momento. Me refiero a la ironía. La ironía, en su acepción genérica, y también en sus grados inferior y superior, que podríamos situar respectivamente en la sorna y en el sarcasmo. Una ironía que subrepticia, veladamente, se acerca a veces a una hermana más pura: la ternura. Gracias a esta condición, la prosa de José Batlló, ya de por sí ágil, adquiere, si cabe, una suerte de ritmo álaque, y por ello consigue que el lector, a pesar de que siempre lee historias *ordinarias*, recorra sin esfuerzo aparente el camino por donde el narrador quiere llevarle.

En tercer lugar, distingue a esta prosa, como distingue al hombre que la escribe, un hondo aliento humano. Se palpa y toca al hombre que es el escritor, y se vibra humanamente con él, como quería Whitman, como repite Unamuno. No se nos describe, como he dicho, ninguna vida extraordinaria, al contrario: se trata de una de las *vidas de aquellas víctimas del deber cuyo sacrificio diario y desconocido hace posible la conservación de la seguridad y el bienestar sociales*⁸. Y aunque, tratándose de Batlló, no hemos de considerar este párrafo, y lo que sigue y no reproduzco, exento de su dosis de ironía, eso no lo convierte en menos cierto, tanto en lo que al autor se refiere cuanto respecto a la generalidad a que alude: la masa humana que forma el río de la intrahistoria (por aludir otra vez a Unamuno, sin perjuicio de recordar la *boutade* de que Batlló le hace objeto)⁹.

Pero quizá no bastarían ésas y otras cualidades de la prosa de Batlló si el contenido estricto de esta *Memoria* careciera de interés. Lo tiene y en grado máximo. Con la seguridad de que las palabras que siguen no agotarán la descripción de dicho contenido, voy a referirme a él, tratando de ordenar, en breve relación, algunas de sus líneas principales.

II.

Tenemos, por una parte, lo que podríamos llamar galería de tipos. En primer lugar, los de la propia familia: el padre jardinero y, más someramente, la madre; la abuela cinéfila, una de las personas con más ternura

evocadas, dentro de la discreción con que un tímido, como Batlló explícitamente se considera, revela sus sentimientos íntimos; las hermanas, tanto la melliza (no univitelina, matiza Batlló) como la otra, *beatas hasta la repugnancia*, la cordial e implacable Amelia, ayer su mujer, madre de sus dos hijos, y ahora y siempre, a pesar de intermitentes altibajos, compañera o colaboradora en tareas editoriales y librescas.

Junto a los familiares, y según el fluir de la vida, la atenta mirada de Batlló va recogiendo una serie de tipos, más alejados afectivamente, pero que siempre tuvieron motivos de muy varia índole para ser captados por aquélla, y andando el tiempo, es decir, ahora, para ser sustraídos de esa endeble memoria que el poeta, José Batlló, se atribuye y vertidos en fresca y animada prosa: sus viejos maestros sevillanos, los jefes militares durante su servicio en Ecija (de los que también tiene algunas cosas que contar, aunque no precisamente literarias), un viejo anarquista, un antiguo tipógrafo o charmarilero; María, de la Librería Porter, ya en Barcelona; un matrimonio de emigrantes de La Alpujarra granadina, analfabetos, sus vecinos en Moncada...

A lo largo de la animada prosa de la *Memoria*, destaca el recuerdo de los amigos. En primer lugar, de acuerdo con el orden del tiempo, los sevillanos: José Barrera, Manolo y Paco Guerrero, Manolo Guerra, Alfonso Guerra, del mismo apellido que el anterior, aunque no pariente de él, y otros. Todos ellos compañeros de afanes literarios juveniles, promotores de un intento de grupo teatral, aunque ninguno brillaba en el arte interpretativo, si bien en cuanto al último de los citados se ve obligado a reconocer: *¡Cuánto se han desarrollado sus aptitudes teatrales desde entonces!*¹⁰. Vienen después los amigos poetas conocidos en Cataluña, a casi todos los cuales dedica especial atención, en uno o en varios de los capitulillos en que se divide la *Memoria*: Manuel

⁸ «Memoria», pág. LII.

⁹ «Memoria», pág. XL. En este punto, refiriéndose a los ensayos, que llevaba a cabo el grupo juvenil de teatro formado por él y sus amigos sevillanos, de la adaptación, por Mankiewicz, de Julio César, de Shakespeare, dice: «Para (el papel de) Casio teníamos a un curioso ex-seminarista que había perdido la fe leyendo a Unamuno —había perdido la fe en Dios, no en la literatura, que hubiera sido lo lógico».

¹⁰ «Memoria», pág. XXXIX.

Vázquez Montalbán, Joaquim Horta, Pere Quart, Jaime Gil de Biedma, Pere (entonces Pedro) Gimferrer.

Junto a los anteriores, recuerda Batlló a los amigos poetas madrileños y de otros lugares: Alberto Barasoain, Raimundo Salas, Vicente Aleixandre, Mario Angel Marrodán... De Aleixandre, queda para la historia de los poetas, si no de la poesía, su apoyo permanente a *El Bardo*; no sólo moralmente, sino con la entrega de un libro inédito para ser editado en la colección¹¹, renunciando en la práctica a sus derechos de autor, y con la ayuda económica regular, que mensualmente pasaba a Batlló para contribuir a la nunca equilibrada economía de la aventura editorial de éste. Con aquella velada ternura ya mentada antes, parece también recordar al hoy algo olvidado Marrodán (si no es para criticarlo, insinúa Batlló): *Meterse con la copiosa producción de Marrodán es ya un tópico, que podría inscribirse dentro del epígrafe de «desprecia cuanto ignora». Ahora me gustaría tener a mano el prólogo que Gimferrer escribió para uno de sus libros y brindárselo al lector para que, a la par que degustara las excelencias de la prosa juvenil del poeta de la calle Sanjuanistas, aprendiera a enfrentarse con la poesía de Marrodán sin los prejuicios de los académicos*¹².

Entre todos, hay dos amigos que destacan en la memoria de José Batlló, aquí, por cierto nada infiel: el andaluz Juan de la Cosa, descrito de manera tan estu-penda que parece un Rimbaud inventado¹³, con su madura adolescencia; autor, a los 17 años, de un libro de poemas de unos cinco mil versículos, editado años más tarde, a principios de los setenta; y ya catedrático de Instituto y autor de algunos ensayos sobre literatura, muerto en accidente de automóvil a los cuarenta y tres años. Y el poeta catalán Josep Elías¹⁴, muerto también joven, aunque en este caso el accidente fue una enfermedad, y de quien reproduce una carta que le escribiera poco antes de morir (*la carta más hermosa que he recibido jamás*).

Pero no todo, en la *Memoria* de Batlló, es remembranza o canto de la amistad. Hay numerosos pasajes dedicados más bien a lo contrario, no ciertamente al odio (pues no deja de reconocer lo manifiesto para quienes le conocemos: *su más bien escasa capacidad para este sentimiento*)¹⁵; sino a la crítica, entendida en sentido lato general, moral. La crítica, como en toda persona

honrada, empieza por la autocrítica, que muchas veces es franco y excesivo menosprecio de sí mismo. Así, sucesivamente, desde el comienzo del texto, va refiriéndose a su *falta de talento poético —o mi falta de talento, sin más, ¿para qué andarse con puñetas?*¹⁶; presunta incapacidad que luego extiende también a las páginas que casi sin sentirlo está uno leyendo: *me falta aliento y talento para completar, paso a paso, una historia coherente, aunque sea la mía*¹⁷; viene igualmente su valoración como editor, que ya inicialmente le parece la conmemoración, en la mejor tradición catalana, *(de) el cuarto de siglo de un fracaso*¹⁸, y que después, en el aspecto económico, le lleva a afirmar: *mi trabajo como editor de poetas nunca le ha proporcionado un duro a nadie (ni siquiera a mí mismo); antes al contrario; más de una vez he sableado a la gente para poder seguir haciendo lo que hacía. Muchas veces he pensado que, para quienes han apreciado mi trabajo y han enterrado en él algunos de sus ahorros, les hubiera salido más a cuenta proporcionarme una veeduría sindicada para que me estuviera quietecito y no tuviera ideas geniales para ampliar y elevar la cultura poética del país*¹⁹. Y en la segunda parte del atípico prólogo, la «Cronología», al tener que referirse al número 75 de *El Bardo*, *Canción del solitario*, la única obra suya publicada allí como poeta, empieza afirmando llanamente: *El punto más bajo de la colección —y no es falsa modestia—*²⁰.

Quien se autocrítica hasta esos extremos, se halla así más justificado para criticar a los demás. Quien, teniendo la palabra y las palabras dentro, ha debido callar muchas veces, está igualmente más justificado para hablar, cuando la ocasión llega, en compensación de

¹¹ Vicente Aleixandre: Retratos con nombre. *El Bardo*, volumen 10, Barcelona, mayo de 1965.

¹² El prólogo a que alude Batlló, firmado por Pedro Gimferrer y con el título de «El fervor de Marrodán», figura al frente de la obra del poeta vasco titulada *Raza de dioses* (Colección «Poemas», dirigida por Luciano Gracia; Zaragoza, 1966).

¹³ «Memoria», pp. XLVI-XLIX.

¹⁴ Ibidem, pp. XCIV-XCVI. A Elías se refiere también en otros lugares.

¹⁵ Ibid., p. cit.

¹⁶ Ibid., p. XIV.

¹⁷ Ibid., p. LXXIII.

¹⁸ Ibid., p. IX.

¹⁹ Ibid., p. LXXXII.

²⁰ Ibid., p. CXXXIII.

aquellas tantas veces en que no pudo hacerlo. Quien, como todos en el sistema político-económico menos malo existente (lo que es hoy ya criterio incuestionable, puesto que es el único sistema que al final ha quedado), siente, cualquier día de su vida, que no goza de más libertad material que la que le deparan las monedas que tienta en el bolsillo, si es que tienta alguna, bien puede, si es poeta, en alguna oportuna ocasión, como sin duda lo ha sido para Batlló la redacción de esta suerte de memorias desmemoriadas, permitirse un margen de libertad (ciertamente libertad de expresión), quizá desconocido para quienes poseen los bienes del sistema. Porque este margen, en principio sin límite, nace de un poder no siempre al alcance de los poderosos: el poder de la palabra; un poder que sólo puede ejercitar quien la posee.

Esta es la libertad que ejercita Batlló en bastantes lugares, en algunos casos criticando a las personas, que a veces son directamente nombradas, sin duda para sacar de ello, como de sus novelas breves quería Cervantes, el ejemplo correspondiente, bueno o malo, pero siempre oportuno²¹, y otras son meramente aludidas o discreta o ambiguamente insinuadas²². De la crítica no se libran ciudades enteras, como Barcelona: *La ciudad-tartufo por excelencia, cuya cortesía se pone en evidencia cuando, por una vez en la historia, se le ofrece la oportunidad de abrirse al mundo entero, y sus habitantes sólo saben engalanarse con una bandera única, la propia —que se guardaron muy mucho de mostrar durante cuarenta años—*²³. En esta crítica de ciertos aspectos negativos de la realidad y el carácter catalanes, que tiene razones para conocer, empezando por las familiares y siguiendo por sus treinta y dos años de residencia continuada en Cataluña, desgrana una serie de ejemplos, desde las alusiones a uno de los impresores iniciales de *El Bardo* (los Perramón, de Manresa) hasta el poeta Salvador Espriu, con su insólita reivindicación de un ejército catalán, o el marido de la casera de Moncada, con su hiriente menosprecio de los inmigrantes andaluces, sin olvidar las referencias con que urde el capitulillo titulado «De la misantropía»²⁴. Claro que esta indisimulada crítica, y sin perjuicio de manifestar claramente que se cuenta entre los que, al modo cernudiano, *éramos españoles (...), condición que aceptábamos (y seguimos aceptando) sin orgullo ni ver-*

*güenza*²⁵, bien puede esconder, siquiera matizadamente y ahora al modo unamuniano en relación con España, un cierto dolor por esas tendencias catalanas, tan arraigadas, sobre todo hoy, en todas las capas de la burguesía de la región; una cierta y tácita expresión de *me duele Cataluña*, como quizá se rastrea en las palabras con que termina la *Memoria*: *Eso sí, y a despecho de cuanto llevo escrito hasta aquí, Cataluña fue la tierra que me vio nacer (con bastante indiferencia, es cierto) y será sin duda la tierra que me verá morir (con mayor indiferencia, si cabe)*²⁶. Quién sabe, quiero añadir. Lo que sí podemos dar por cierto es que, hasta que llegue tal momento, sus palabras (las que he comentado, y otras semejantes que pueden leerse en el texto de la «Memoria») le serán tenidas en cuenta. Lo que él, Batlló, no puede por menos de saber, y lo que, ciertamente, sitúa a tales palabras en el grado de sinceridad y en el plano de libertad supremas que sólo es propio de quien, ya que no en lo material, se siente, en el plano moral, íntima y verdaderamente libre. Libre, debo insistir, en la palabra; o si se quiere, al modo de Octavio Paz, bajo ella.

III.

Queda referirme, por último, a la «Antología». Indudablemente, no se trata de una antología *ad usum*, puesto que se limita a los poetas publicados en la colección *El Bardo*, que José Batlló fundara en 1964 y que dirigiera directamente durante los diez años que duró. Se trata, por tanto, en primer lugar, de una antología de libros, e incluso de una antología de antologías (las varias que se publicaron en la colección); y, expresamente, de una edición conmemorativa, que no trata de descubrir nada, sino sólo, si cabe hablar así, de celebrar aquella hermosa aventura editorial.

²¹ Véase el episodio relativo al gerente de la librería barcelonesa Ancora y Delfín (pp. LX-LXI de la *Memoria*).

²² Idem, por ejemplo, los capitulillos titulados «Desayuno con diamantes» (pp. LXVI-LXXI) y «Patudos y yangüeses» (pp. XCVI-XCVII).

²³ «Memoria», p. LIV.

²⁴ Ibidem, p. LXXI-LXXII.

²⁵ Ibid., p. CV.

²⁶ Ibid. loc. cit.

No obstante, esta antología puede ser, en los momentos actuales, una publicación oportuna y tener algunos saludables efectos.

Es evidente, en términos generales, el acierto de José Batlló en la selección de los poetas, dentro de unos límites vagamente definidos por una tendencia hacia la izquierda y una tácita (imposible que fuera de otro modo) oposición al régimen político de entonces. A partir de la generación del 27, todas las generaciones o, si se quiere, promociones líricas del siglo, hasta los años de publicación de *El Bardo*, con mayor o menor presencia, están representadas. De aquella primera generación (primera en el tiempo y en el ejemplo poético), están presentes en *El Bardo* Vicente Aleixandre, Max Aub y Jorge Guillén, los dos primeros con sendos libros, y el último con su presencia en un volumen colectivo (precisamente el de homenaje a Aleixandre). Pudo haber estado también Rafael Alberti, si la censura no se hubiera encargado de impedirlo, según nos enteramos por la relación de la página CXLVII, de tan largo título, ya mencionado al principio de este comentario.

La generación del 36 es la menos representada, sin duda porque siendo de escaso interés para el director de la colección los adheridos al bando vencedor en la guerra civil, aunque prácticamente todos, por los años de *El Bardo*, ya ideológica o éticamente evolucionados hacia posiciones divergentes de las que inicialmente mantuvieron, y estando ausentes, por muerte o exilio, los que podríamos adscribir al bando de los vencidos, pocas oportunidades había para incluir poetas de esta generación en la colección. Si acaso, haciendo un cierto esfuerzo de adaptación cronológica, podríamos considerar a Gabriel Celaya, que empezó a publicar precisamente en 1936, dentro de aquella también notable generación y considerar así que estaba representada en *El Bardo*.

Cosa muy diferente ocurre con las diversas promociones de la postguerra. Sin pretensiones de exactitud, considero dentro de ellas, entre otros, a Carlos Bousoño, Leopoldo de Luis, Blas de Otero, Vicente Gaos, Angela Figuera, José Hierro y José María Valverde, los dos primeros presentes en la primera época de *El Bardo* con sendos libros y los restantes a través de una u otra antologías bardianas.

Pero la mejor representación o presencia en *El Bardo*, como no podía ser menos, corresponde a los poetas de los años 50 y 60, unas veces mediante uno o más libros (A. Canales, R. Soto Vergés, J.A. Goytisolo, F. Grande, R. Guillén, M.Vázquez Montalbán, J.A. Valente, P. Gimferrer y A. Carvajal), y otras mediante su presencia en volúmenes antológicos o colectivos (J.M. Caballero Bonald, C. Barral, C. Rodríguez, C. Sahagún, F. Brines...). Hay, también, otros poetas que podrían considerarse entre las promociones de los 60 o los 70, como J.M. Ullán, J.M. Morón, L. Santana, entre otros.

Podemos también establecer, entre los poetas bardescos, diversos grupos según la región o la lengua. Los hispanoamericanos: N. Guillén, E. Cardenal, R. Fernández Retamar, C. Vallejo, P. Vergés, los peruanos representados en la antología de su país. Los de lengua catalana: S. Espriu, J. Horta, M. Martí i Pol, P. Quart y J. Salvat-Papasseit. Y el de lengua gallega, quien según José Batlló originó el mayor éxito editorial de la colección: C.E. Ferreiro.

Finalmente, sin que esta enumeración agote la nómina de los poetas bardófilos, podemos espigar un grupo de difícil adscripción a generaciones o promociones, lo que como es fácil inferir no supone precisamente un menoscabo, sino quizás un plus, en la valoración de tales autores. Entre ellos: G. Fuertes, M. Labordeta, C. Alvarez, M.A. Marrodán y C. Zardoya.

Se habrá observado que hay presentes, entre los poetas editados por José Batlló, varios de los que habrían de componer, en 1970, cuando aún le quedaban a *El Bardo* cuatro años de abnegada y honrada edición de poetas, la tristemente famosa promoción de los *novísimos*. Concretamente, de los nueve que apadrinó José María Castellet, seis estaban ya descubiertos, si vale hablar así, por José Batlló: Gimferrer, V. Montalbán, J.M. Alvarez, Martínez Sarrión, De Azúa y A. María Moix.

Este predescubrimiento de los *novísimos*, y especialmente del que los compendia y resume a todos, Gimferrer, es la prueba rotunda del buen ojo poético y de la imparcialidad y nobleza editoras de José Batlló. Imparcialidad y nobleza que se manifiestan claramente recordando que, como ya he insinuado, *El Bardo* representaba un intento, a través de la poesía, de establecer unos

valores diametralmente opuestos a los dominantes durante aquellos años, y durante todos los *cuarenta*, mientras que los llamados *novísimos*, pese a su aparente intento de ruptura, no representaban sino el adornito final, en el plano de la estética de la palabra, de un régimen político que fue especialmente eficaz, también en aquellos años (huelgas y manifestaciones de El Ferrol, de Granada, de Barcelona o Sant Adrià, muertos de septiembre...), en la tarea de matar a obreros por la calle con los invariables e infalibles *disparos al aire*. No se me oculta que uno de tales *novísimos*, Vázquez Montalbán, era activo militante del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña). Pero era (lo sigue siendo) la excepción²⁷.

Porque ya con la perspectiva de veinticinco años, parece claro que tampoco hubo ruptura alguna; ni, en el plano de la poesía, había nada que romper. Los poetas esenciales de los 50 y 60 seguían y siguieron activos: Rodríguez, Brines, Sahagún, Soto Vergés, Gil de Biedma, Grande, A. González, Caballero Bonald... Los nombres que, junto a unos cuantos más (Canales, R. Guillén, Gamoneda, los poetas de *Cántico*) llenarán y justificarán la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. Mientras que de los *novísimos*, el único que ha quedado, por decirlo así, incólume como poeta, es Gimferrer, continuador, en lengua catalana, de su obra juvenil. Pese a los centenares, o quizá miles, de páginas que se han dedicado al grupito, nada rompieron. Primero, porque para romper hace falta algo rompible, y si había de pensarse en la obra de los poetas, acabados de citar, de los 50 y 60, está claro que es lo suficientemente sólida como para mantenerse indemne, sobre todo frente a quienes eran, en rigor, sus discípulos y, en general, voces menores, por no decir mínimas, comparadas con las de esas promociones anteriores (Gimferrer siempre aparte, aunque incluso éste pudo, y quizá puede, ser considerado, en cuanto a su obra en castellano, como un subrepticio y aventajado discípulo de Soto Vergés y de Rodríguez). Y en segundo lugar, porque para romper hay que tener fuerzas, y los *novísimos*, con la consabida excepción de Gimferrer, no la tenían y, lo que es peor, no han llegado a tenerla. Aquí no excluyo a Vázquez, consolidado ejemplarmente, pero en la prosa, como novelista de éxito y quizás aún

mejor como periodista *literario*, o de colaboración, de primer orden.

Ciertamente, no puede ignorarse que los *novísimos* (es decir, Gimferrer como corifeo y los demás como sus desvaídos seguidores, tanto los de la antología como los que quedaron fuera de ella) aportaron alguna novedad: la de la trivialización de la poesía, la de la desespañolización de la cultura —en la escasa medida en que pudieron influir en ese ámbito más amplio— y la correlativa anglosajonización de aquéllas, teniendo en esto, evidentemente, su viso o punto de *profetas* en relación con la situación de formal democracia fenicia hoy existente, pero sin que esta circunstancia, que más que previsión es don de oportunismo, baste para otorgarles la categoría de poetas en grado destacable.

La labor de Batlló, al cabo de los años, sobresale así por su ejemplaridad y verdadera visión. Comparado con el golpe de los *novísimos*, cuya antología fue patrocinada por un rótulo editorial entonces de prestigio y apadrinada por quien era en aquellos años una suerte de *pontifex minimus*, José María Castellet, el trabajo de Batlló resalta por su seriedad, por su honradez, por su anticipación en el acierto de descubrir a los nuevos mejores (Gimferrer otra vez, Carvajal), por sus resultados realmente definitivos, puesto que los nombres por él escogidos, en el libro al que ahora me referiré, son los que verdaderamente quedan. De los *novísimos*, después de tanta vacua palabra que se les ha dedicado, no parece quedar sino el recuerdo de lo que fueron realmente: una mala broma, como a veces acertada y valientemente se ha opinado²⁸; en rigor, una buena operación editorial amparada en el oportunismo y en unos medios materiales y propagandísticos de los que Batlló

²⁷ Aludo, evidentemente, no sólo a los poetas que figuran en la antología de Castellet, sino a todos cuantos siguieron la moda *novísima*.

²⁸ Recuerdo haberlo leído en un artículo, que no tengo a mano en este momento, firmado por el malogrado José Antonio Gabriel y Galán. Si dispongo, en cambio, de otro artículo del mismo poeta y novelista, escrito con ocasión de los 15 años de la antología de Castellet, del que entresaco este breve párrafo: ¿Qué ha quedado de ese fenómeno después de 15 años? Ciertamente, como grupo poético, bastante poco» (J.M.G. y G.: «Novísimos: pasaron 15 años» (Diario El País, edición del 28 de julio de 1985). El primer artículo, publicado en una revista, es de fecha posterior a 1985.

carecía. Batlló, en cambio, además de editor real y director de esa centena larga de números de *El Bardo*, fue el autor de la antología por excelencia de aquellos años, aquella en que están mejor recogidos y resumidos los valores de los poetas de los 50 y 60: la *Antología de la nueva poesía española*²⁹. Quien quiera saber cómo escribían y pensaban aquellos poetas, no hallará texto mejor para comprobarlo. Ese prieto volumen debió ser, respecto a aquellos años, la antología conocida, reconocida, divulgada y elogiada. Lo fue en cambio la gimferreriana-castelletiana que hoy (con las dos excepciones, una en lo ético y otra en lo estético, a que me he referido) no parece ser ya sino vana materia de la nada, en consonancia con lo que verdaderamente fue: una verdadera nadería.

IV.

Se advierte en José Batlló, desde el principio de su «Memoria», una clara preocupación por no incurrir involuntariamente en las trampas de lo mismo, esto es, de la memoria. Aunque lo expresa en vena irónica o mordaz, es evidente que pretende ser bueno y verdadero, sin que obste a ello el que juegue amablemente con estos conceptos nunca definitivamente definidos por nadie: la memoria, el olvido, la verdad, la mentira. Todo el texto paginado en romanos da pruebas de ello, aparte de los capitulillos en que parece verse obligado a tratar más especialmente de tales cuestiones: el inicial «Quien promete en deuda se mete», y luego los titulados «Yo, señor, no soy malo», «Ya no se miente como antes» y «Amnesia in litteris». Pero, puesto que los mencionados conceptos van a seguir quedándose en su indefinición relativa de siempre, es mejor que él, y también nosotros, los lectores, desechemos posibles escrúpulos y nos atengamos a lo esencial, al resultado: la excelente prosa de estas memorias, algunas de cuyas páginas creo que podrían, y aún deberían, llegar a ser antológicas³⁰.

Y debemos desechar también, al menos nosotros, los lectores, la idea de fracaso referida a la aventura editorial de *El Bardo*. Aunque Batlló insista en esta idea, a la que también se refiere reiteradamente en otro lugar: la larga entrevista que, casi inmediatamente después de

aparecido el libro que comento, se ha publicado en una revista barcelonesa³¹. Bien es verdad que tal consideración, la de fracaso, la refiere casi exclusivamente al aspecto económico. Pero con independencia del grado de sinceridad de José Batlló y de su posible tendencia a una suerte de automasquismo tan patente en otros aspectos de la vida catalana, de cuyos valores él precisamente es tan radicalmente contrario, por no decir adversario o enemigo, la postura de sus posibles, de sus seguros lectores, creo que no debe albergar duda alguna: cuestiones económicas aparte, la aventura de *El Bardo* supuso un meritorio éxito por el hecho mismo de que en aquellos años, la década final de la *cuarentena*, un modesto matrimonio de trabajadores, que a veces apenas disponía de lo necesario para vivir, fuera capaz de publicar más de cien libros de poesía, tanto de poetas consagrados como nuevos. Y por esta misma razón ha sido uno de los más hermosos esfuerzos que por la cultura, centrada aquí en lo que es su quintaesencia, la poesía, se hayan podido llevar a cabo en este siglo, no precisamente fácil, y menos en España, al menos hasta hace apenas un par de décadas. Pues no puede ni debe negarse que en los últimos quince o veinte años, en España, en términos generales, además de poderse comer, y de que puede disponerse de algunos márgenes de mayor libertad, sobre todo los poseedores a que antes me he referido, tal evolución o desarrollo se ha producido a costa de que se hayan consagrado unos valores que oscilan entre la mediocridad y la vileza, amparados en un hedonismo fácil y en la planificada alienación de la mayoría, valores respecto a los cuales los *novísimos*, y sus glosadores y valedores, fueron ejemplo anticipado. Mientras que José Batlló, por el contrario, con su aventura editorial poética, conmemo-

²⁹ *El Bardo*, Editorial Ciencia Nueva, S.L., 1ª edición, Madrid, abril 1968. Como se advierte, se trataba de una de las etapas en que figuraba, como editor formal, una editorial madrileña, de meritoria y corta vida. Pero el pie de imprenta (Composición Mecánica Saturno, Andrés Doria, 29-3º) y el Depósito Legal (B.7898-1968) seguían siendo de Barcelona.

³⁰ Por ejemplo, el capítulo titulado, en catalán, «Matar la fam», que figura en las páginas XXIV-XXXII.

³¹ Quimera. Nº 135. Abril 1995. La entrevista con José Batlló, significativamente titulada «El fracaso inexistente», la realiza el director de la publicación, Miguel Riera, y ocupa las páginas 19 a 25 de este número.

rada hoy por él mismo sin entusiasmo, entre el olvido y la memoria, es un ejemplo señero de lo que no fue, pero debió haber sido.

Francisco Lucio

Del amor y otras lecturas

I.

En *Del amor y otros demonios* (1994), Gabriel García Márquez parece confiar en lectores a los que la lectura pone al borde del llanto. Se diría que así como anteriormente había escrito novelas que lo esperaban casi todo de la risa, de la crítica o de la nostalgia, ésta es su primera novela para llorar. En la lección del poeta Garcilaso de la Vega, que es el paradigma de expresividad que convoca, el llanto es un arrebató verbal; y por lo mismo, la elocuencia mayor del arte de contar.

En efecto, en cinco capítulos que equivalen a las cinco canciones del gran poeta enamorado, esta novela es excepcional, en primer lugar, por la transparencia de su fábula, que tiene la aceleración dramática de su pulso

alternado de personajes y episodios, que se precipitan en la fatalidad escrita de los hechos, inapelables. Esta es una fábula (tan delicada como acerada) que viene de la historia, o al menos de la leyenda, tal como testimonia el autor en su nota prologal; pero viene también del periodismo, o sea de una lectura que él hizo, en 1949, del descubrimiento de una tumba en el convento de Santa Clara, en Cartagena de Indias. Pero, a diferencia de *El general en su laberinto*, donde la fábula es inscrita en la historia para leer la página en blanco de los últimos días de Bolívar, aquí, la fábula huye de la historia factual, para leer la extraordinaria historia de una marquesita de 12 años, sacrificada por el fanatismo veraz de su tiempo inverosímil. Si la fábula debe, por lo mismo, desocializarla convirtiéndola en hija indeseada, que es salvada y adoptada por las esclavas negras en la cocina; la escritura deberá liberarla a través de la poesía, del discurso amoroso y fugaz que la humaniza en la prisión y la tortura. La novela, al final, disputa a la historia su carácter inapelable, y abre en las tumbas y claustros del pasado el cuento que lo reescribe y contradice; pero la novela también disputa a la ideología (en este caso religiosa y supersticiosa) la lectura sancionadora de los hechos, y demuestra el carácter puramente construido de una realidad tan artificial como feroz. Si a la historia le roba una vida, la más breve, a la religión le subtrae un cuerpo deseoso. Y aunque la novela no puede sino confirmar los hechos para poner a prueba su propio poder contradictor, pocas veces estamos ante una novela que logra la mayor lección clásica, haber convertido el dolor en belleza. Esa fuerza desolada, esa vehemencia de la agonía, se resuelven aquí en el arrebató de una poesía tan límpida como emocional.

Por eso, en segundo lugar, esta novela es excepcional por la temperatura emotiva que sabiamente implica. Si en *La cándida Eréndira*, García Márquez había ya contado la historia de una muchacha como otra versión del esclavo y del amo, lo había tenido que hacer desde mediaciones irónicas y paródicas, con la distancia del humor absurdista. En cambio, a la reescritura de Cenicienta y al espacio abierto de su peregrinaje, suceden aquí la transparencia de una escritura decantada y poética, íntimamente gozosa de su propio registro; así como el espacio cerrado de las mentalidades, donde la

poesía debe subvertir, por la vía emotiva de su epifanía amorosa, las tenebrosas lecturas codificadas por la verdad única y la autoridad universal.

Como si esta breve novela fuese en sí misma un curso completo sobre la historia de la novela, una suerte de *vademecum* del arte de narrar, recomenzamos con ella la lección narrativa por excelencia, que confirma el mundo como una sobrecodificación cultural, histórica y social. Esta visión pesimista de la sociedad disciplinaria es característica del escepticismo social de la modernidad narrativa; pero también de la práctica actual de desbasamientos y fragmentaciones del relato postmoderno. En todo caso, el género mismo de la novela, desde esta perspectiva situada, supone siempre la ruptura de un código; y revela, en consecuencia, el carácter no esencial sino construido del mismo. En una variante de esa definición robusta del género, García Márquez, con el talento que posee para hacer una tormenta narrativa en un vaso de agua histórica, trama en *Del amor y otros demonios* el breve derroche de una vida transculturada, el arabesco de un amor de convento, el auto sacramental caribeño y colonial de ambos mundos; y, en fin, el canto del amor gentil recobrado por un habla clara, corriente y cristalina, para contar la fábula de una muchacha que contradice todos los códigos del saber colonial, de la sociedad cerrada. Ella es una víctima propicia, un cuerpo del sacrificio, inocente de su vida (clásica, renacentista) y de su muerte (romántica, folletinesca); libre, al final, en nuestras manos, como si caminase sobre las aguas de la lectura.

Conviene decir algo más sobre la función configurativa del código. Se trata aquí de una codificación estructurante, que parte de la noción de «edad oscura» que la historiografía latinoamericana ha asignado tradicionalmente a los siglos de la Colonia; suma a ello, en seguida, la organización social esclavista, que en esta pintura de Cartagena de Indias del siglo XVIII supone el poder religioso como central y el poder político español como amenamente ilustrado. Y añade a ello la prolija codificación sociocultural, que es aquí una jerarquía dominante española pero, en sus márgenes, una hibridez afrocaribeña. Digamos que la codificación de América proviene de la noción de verdad del discurso dominante colonial, y que la diferencia americana es percibida

como enigma de la naturaleza indócil; y una prueba, por lo mismo, que Dios interpone a la capacidad de lectura de sus peregrinos de la fe. Los signos más decisivos de la autoridad son religiosos, y hacen aquí del exorcismo una prueba de su misión evangelizadora; porque la disputa con el demonio no es sólo espiritual sino cultural, ya que éste representa la entropía americana, el caos de la herejía africana o nativa, esa no-cultura que es preciso incorporar o extirpar. En el laboratorio histórico que había visto Alejo Carpentier en el Caribe (el anfiteatro caribeño de Wallace Stevens), García Márquez introduce la variante, más novelesca que polémica, de una clase criolla venida a menos, sin destino en el discurso nacional del romance familiar. Mal avenida, la pareja paterna propicia el sacrificio de la hija, que se mueve del desamor del origen al amor libre de los esclavos y al amor petrarquista.

Esta actividad de la sobrecodificación convierte al mundo en un texto interpretado en todos los sentidos. Por ello, la lectura de los códigos será un malentendido permanente, que no sólo extravía el sentido común y la certidumbre de los hechos, sino que torna a la vida misma en materia arbitraria. Sin capacidad de arbitrio, la vida está sujeta a la interpretación reductiva, que la obliga a hacer sentido (sinsentido) en la racionalidad (demencial) del Código que la procesa y extravía.

Quizá por eso los padres de Sierva María, el marqués sentimental y desangelado, incapaz de leer por cuenta propia su lugar en la tragedia; y Bernarda, la madre truculenta y silvestre, abandonada al desengaño, no sólo no se aman, sino que se desentienden de la hija, y la abandonan primero a los esclavos, como huérfana social; y luego al convento, como endemoniada. Radicalmente otra, la niña es así desheredada del discurso familiar, y su desocialización (es casi un emblema de la cautiva romántica, salvada por la filosofía natural de la cultura subalterna) propicia su carácter de víctima de todos los códigos. Como el héroe epónimo del relato romántico (aquel sujeto rebelde que se acrecienta en su lucha tenaz contra la sociedad que lo recusa) aquí esta niña inocente delata la aberración del Código, el vacío social de un destino cultural alterno, hecho por los huérfanos del orden, cuya identidad ya no es española; y convierte, como en un espejo inverso, al mundo que

la condena en un espectáculo absurdo, cruel y siniestro. Como en la novela histórica clásica (Dickens, Tolstoi, Dumas), las leyes que hacen el mundo son incólumes, y promueven la miseria y la desdicha. Así, esta novela hace de su héroe trágico el contrahéroe del discurso, porque su tragedia contradice punto por punto el discurso que la explica y su ruptura del Código equivale a una refutación del mundo. Posee en ello la lógica impecable de una construcción calderoniana; pero también la ironía mundana, no exenta de horror, de la sabiduría cervantina.

Todo se sostiene en la interpretación y, por tanto, todo se decide en la lectura. Esta conclusión de la novela no es ajena a la obra de García Márquez, que ya en *El coronel no tiene quien le escriba* había forjado una parábola de la lectura como enigma de la historia social y política: la fe en el código remoto de la autoridad victoriosa sostiene a ese lector trágico, que cree en la verdad de la letra, y que sólo tiene en sus manos al gallo del hijo muerto como emblema del azar ilegible. *Cien años de soledad*, ciertamente, construye el mundo como un acto de lectura múltiple, al punto que la novela se escribe como traducida en voz alta, y el lector lee por sobre el hombro del personaje que se lee, revelado. *Crónica de una muerte anunciada* es el intento deliberado por descifrar el Código que ha impuesto su letra sacrificial, más por fatalidad que por convicción. Y, en fin, *El general en su laberinto* es una hipérbole cervantina de la lectura: de tanto leer historia bolivariana, el Narrador decide escribir la página que haga legible al héroe.

En *Del amor y otros demonios* asistimos a un verdadero espectáculo de la lectura como construcción, versión y disputa del mundo. Hay que decir que al terminar la novela (propongo al lector verificar esta apuesta de leer entre los lectores que comparte) uno experimenta la zozobra de su propia lectura. Ocurre que la niña muere en la quinta sesión de exorcismo, tal como nuestra lectura cesa en el capítulo quinto: nos conmueve la crueldad, pero la lectura interna de los hechos queda irresuelta en nuestra propia lectura. Sintomáticamente, el lector vuelve las páginas de la novela: busca la huella de su propia lectura, como si la zozobra de leer pudiese encontrar otra ruta entre los caminos de la interpretación. Descubre, entonces, que de algún modo toda la

historia tiene un carácter de relectura: los personajes vienen de la historia, del linaje narrativo del autor, de la mitología colonial. La novela misma parece remontarnos a la poesía petrarquista (los fieles de amor eran ya un horizonte del discurso de Floretino, como su nombre lo anuncia, en *El amor en los tiempos del cólera*); como también al teatro de los Siglos de Oro, a la impecable codificación ideológica (como en Tirso) o a la elocuencia fervorosa de Lope; así como la hechura del mundo como una trama de lecturas cambiantes remite a Cervantes; sin olvidar que la aventura de un sujeto desheredado que se enfrenta al mundo es de filiación decimonónica y persuasión romántica; tanto como es moderna la forma cíclica de la novela, en la que un narrador equivalente a la memoria nacional asume la baraja de la interpolación; y es postmoderno el desmontaje radical de lo representado como pura relatividad. Curiosamente, esta es la novela más emotiva del autor, pero es también la más literaria.

Pero lo que sí ocurre por primera vez es esta milagrosa, epifánica actividad de una lectura novelada: de un mundo leído como otra novela, y de una historia que se hace en la lectura que sus personajes interponen. Si la tradición de esta mirada irónica es cervantina, su magnífico entramado fabuloso es del todo garciamarqueziano; esto es, de este mundo (americano) y del otro (poético).

Al autor debe haberle ocurrido otro tanto con su propia lectura de la novela que escribía; al punto que al terminarla debió, sospecho yo, releerla desde su propia historia. En efecto, la nota introductoria que Gabriel García Márquez firma en «Cartagena de Indias, 1994», sólo pudo haber sido escrita después de la novela (cuya primera edición es de abril del 94). Su propósito prologal es establecer un triple origen discursivo del relato: el del periodismo inmediato, el de la memoria popular y legendaria, y el del enigma de una palabra de la muerte. Este gesto de inscribir el origen en el fin, es revelador de la prevalencia de la escritura (y de los poderes de la ficción y de la poesía) sobre la arbitrariedad de la historia, la tiranía de la ideología, y la vulnerabilidad de la vida. Escrita contra la normatividad inflexible de la Ley, esta novela busca señalar que se escribe también contra la historia que naturaliza la violencia; lo que equivale a decir que se inscribe como un

acto poético contra la muerte. De allí el emblema subrepticio de este prólogo: el Narrador se sitúa en el azar cotidiano de una lectura latente («Date una vuelta por allá a ver qué se te ocurre,» le dice el jefe de redacción del diario); y, en efecto, su crónica de ese 26 de octubre de 1949 (el día en que vacían las criptas del convento colonial de las clarisas) da cuenta de una visión, emblemática de la novela:

«Así que mi primera visión al entrar en el templo fue una larga fila de huesos, recalentados por el bárbaro sol de octubre..., y sin más identidad que el nombre escrito a lápiz en un pedazo de papel. Casi medio siglo después siento todavía el estupor que me causó aquel testimonio terrible del paso arrasador de los años» (10).

Una de las tumbas es de Sierva María de Todos los Angeles, muerta hacía doscientos años, cuya cabellera insólita «medía veintidós metros con once centímetros.» El Narrador recuerda entonces una leyenda que le contaba su abuela sobre la marquesita de doce años y larga cabellera que había muerto del mal de rabia, «y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros.» Y concluye, simétricamente: «La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro.» Así, el relato nace de la muerte, por mediación del cuento matriarcal (que estaba también en el origen de *Cien años de soledad*); sólo que la atribución de la leyenda a la historia (de la memoria infantil a las ruinas del pasado) ya es una forma de lectura, de interpretación asociativa, que alegoriza los orígenes con las sumas de la letra. Ya la visión de los huesos nombrados crudamente en un pedazo de papel sugiere la lectura de un alfabeto funerario, donde se consagra la precariedad de lo vivo, con lección moral y figuración poética; si esa lección es tradicional, esa figuración es el primer gesto de una lectura poética («estupor,» «testimonio»). Y, en fin, la leyenda anónima adquiere un nombre en el lenguaje de la muerte: la tumba da nombre al cuento; así la lectura, otra vez, permite las asociaciones y figuraciones de la escritura. Este acto poético de leer los huesos y leer la tumba, para representar el estupor de la caducidad humana y responder con la imaginación, con la vida imaginaria de una niña capaz de subvertir los órdenes de la historia, revela que esta novela, desde su pre-

texto, es un acto complejo de la formidable empresa de escribir leyendo; de leer en la inscripción del relato el desciframiento del mundo, desatado por la muerte y retrazado por la ficción.

II.

La persuasión poética de esta novela decide incluso la suerte de la representación. El mundo sólo es histórico en el paratexto, los personajes sólo son posibles en la leyenda, los hechos se inscriben en la resonancia mítica que los desencadena. Así, todo es ficción, hasta la certidumbre misma. Todo viene de la literatura, de las matrices discursivas que dictan las formas inteligibles, el espacio proteico de la letra, el carácter radicalmente poético del nombre como sustancia de la cosa convocada. En este ejercicio asociativo, cada episodio resulta ser el lenguaje cifrado de otro discurso, como si la ficción se complaciera en manifestarse a través de las variaciones de su alfabeto combinatorio; como si el mundo no fuese distinto de la novela que lo troca y trueca en y por sus nombres.

Así, ya la primera escena (un perro rabioso muerde a Sierva María) instaure en la serie de los hechos, en la secuencia de las acciones que es la fábula, el principio del desorden. En el mercado, el perro enfermo, «revolcó mesas de fritangas, desbarató tenderetes de indios y todos de lotería, y de paso mordió a cuatro personas...» (13). En la tradición del caos, con que se inician los relatos de culpa y sacrificio, de carencia y expiación, esta imagen es seguida por la de una «mortandad inexplicable» en el barco negrero, que suscita «el temor de que fuera un brote de alguna peste africana» (14). Ese mismo día el gobernador compra una bella esclava abisinia «por su peso en oro,» y la novela sugiere que la trata es el negocio de la prosperidad; hasta la madre de Sierva María, aparece signada por esta economía, tan literal como simbólica: «Nadie había sido más astuto que ella en el comercio de esclavos.» Veremos después que la sociabilidad misma estará frustrada por este régimen que impide reconocer al Otro y, por lo tanto, reconstruir la propia identidad. La economía simbólica de la esclavitud es otro desorden, que niega la diferen-

cia y produce carencia. No es casual, entonces, que la casa de los padres colinde «con el manicomio de mujeres,» otra metáfora de la perturbación de la comunidad. Este establecimiento de los referentes se rehace pronto en la interpretación: Sagunta, una «india andariega» entre bruja y adivina, anuncia «una peste de mal de rabia,» y su visión es contestada por el padre, el marqués de Casualdero, con otra interpretación: «No veo el porqué de una peste... No hay anuncios de cometas ni eclipses que yo sepa...» (23). Sagunta replica que en marzo «habría un eclipse total de sol» y, en efecto, ese eclipse ocurrirá en la novela. Estos signos del desorden instauran en la representación el linaje discursivo del fin de los tiempos y del mundo al revés: pestes y eclipses son homólogos a la decadencia y la aberración, que encarnan los padres, pero también al fanatismo y la violencia, que la Iglesia representará.

Abrenuncio, el médico liberto, es un lector privilegiado: aunque su ciencia está imbuída de adivinación, es un ilustrado que promueve la razón y el sentido común, y al menos protesta la decisión del padre de entregar a la niña al convento. Cuando examina a la víctima, leemos que «Lo único que no pudo interpretar fue el olor de cebollas en el sudor de la niña» (45), porque ella, desde otra lectura del accidente, ingiere las yerbas que los esclavos le preparan para conjurar el mal.

Sierva María nace, antes que en Cartagena de Indias, en el nuevo mundo del discurso: es un signo americano, heteróclito, y emerge del heteróclito lenguaje regional; ella sólo puede ser un signo ilegible, irreductible a la lógica discursiva dominante y, por eso, casi presocial, indómita, salvaje; y, en esa asociación canónica, demoníaca, posesa. O sea que su definición como endemoniada es el resultado de la interpretación equívoca que suscita en tanto disformidad mestiza, en cuanto signo de la hibridez. Su silencio, al igual que su analfabetismo, sugieren la renuncia a la comunicación que la haría legible, identificable; tanto que cuando debe responder, opta por la estrategia de la mentira. Pero como de todos modos debe ser controlada por el Código, su interpretación como endemoniada prueba el poder de la lectura dominante, cuya convicción es a muerte. Los signos insólitos de la otra cultura sólo pueden ser explicados o tachados.

Se diría que lo americano sólo nace al precio de su extinción: se hace legible al costo de su extravío. Ya los padres delatan, en su desamor, la carencia del Eros, que aparece desavenido, monstruoso; y cuando irrumpe en la pareja del cura enamorado y la niña cautiva, sólo puede consumirlos. Estos son padres del fin del mundo, del mundo al revés, de la esterilidad y de la carencia que propaga el líder cuando el cosmos pierde sentido, vaciado por el Eros ausente y la caridad perdida.

El primer gran signo ilegible es la sintomatología de la rabia. En verdad, no son visibles los indicios en la niña mordida por el perro, pero todos la condenan a muerte, incluso el médico ilustrado, que es el mayor lector de los males del cuerpo así como los frailes lo son del alma. El padre intenta proteger a la niña, pero es incapaz de decisiones propias. Por eso, cuando la Iglesia cree leer en la niña signos de posesión, el padre la entrega al convento. Allí las monjas no conocen la duda: le levantan las Actas de la posesión, y ni siquiera distinguen los juegos y exageraciones de la niña, interpretándolo todo como un lenguaje literal. La creen nigromante, invisible, animal feroz, blasfema y hereje. Es el Enemigo, el otro radical.

Pero aun cuando el mal de rabia era entendido por los padres como una afrenta al honor de su casa (en verdad habían ya perdido el honor y la casa), su desidia y decadencia son tales que la entregan al convento sin mayor trámite. El padre parece descubrir el amor filial pero ya es tarde para esa responsabilidad. La familia criolla está vaciada por dentro, privada de destino nacional: el romance familiar es aquí una inversión de sus términos, una resta del sentido.

María Sierva nace como un genuino signo enigmático: es sietemesina, y el cordón umbilical estaba por estrangularla. Rechazada por la madre («la odió desde que le dio de mamar por única vez»), aprendió a bailar antes de hablar, tres lenguas africanas, a beber sangre de gallo, y a deslizarse sin ser vista ni sentida. Como una versión americana del «filósofo autodidacto,» la niña rehúsa ser socializada: se niega a la escritura. Su educación es premoderna, étnica, africana, y no tiene destino social en un medio que la condena a la semejanza siendo, como es, libre del espacio disciplinario de su tiempo. Sólo que su margen es incorporado y debe sucum-

bir al espacio serial. Hasta el médico Abrenuncio ejerce con ella la autoridad de su fe en la lectura: «A él le bastó una mirada para ver su destino» (67). Esa capacidad totalizadora de leer ilustra mejor que nada su condición moderna.

Al menos, Abrenuncio cree que sólo queda esperar los síntomas de la rabia, de por sí incurable; otros médicos, menos prudentes, practican curaciones supersticiosas y atroces. La tortura médica la hace revolcarse por los suelos «aullando de dolor y de furia». Y es esta crisis del cuerpo lo que lleva a los demás a interpretar su supuesto mal: «Hasta los curanderos más audaces la abandonaron a su suerte, convencidos de que estaba loca, o poseída por los demonios» (71). Rabia, locura, posesión, son versiones inapelables. Sagunta, con sus curas espectaculares, no hace sino confirmar lo peor. El Obispo, que sólo de oídas conoce el caso, tiene ya un veredicto. «Es un secreto a gritos —le dice al padre— que tu pobre niña rueda por los suelos presa de convulsiones obscenas y ladrando en jerga de idólatras. ¿No son síntomas inequívocos de una posesión demoníaca?» El padre, espantado, pregunta: «¿Qué quiere decir?» Y responde el Obispo con la ley analógica que equipara la crisis del cuerpo con la del espíritu: «Que entre las numerosas argucias del demonio es muy frecuente adoptar la apariencia de una enfermedad inmunda para introducirse en un cuerpo inocente» (76).

En el centro de esta interpretación hay una diferencia entre las autoridades de la lectura: Abrenuncio, por un lado, que es descartado como nigromante, adivino, pedera, libertino y ateo; esto es, como adelantado de la Ilustración; y, por otro, Cayetano Delaura, hijo de la Iglesia y su mejor lector: estudiante de Salamanca, bibliotecario, erudito y devoto. El marqués intenta defender al médico pero el Obispo sentencia: «Por fortuna,» concluyó, «aunque el cuerpo de tu niña sea irrecuperable, Dios nos ha dado los medios de salvar su alma» (79).

Esta división radical entre cuerpo y alma reproduce la serie de antagonismos que extravía el texto de lo real, violentándolo con su reduccionismo. La sentencia del Obispo es ya una condena a muerte: «Déjala en nuestras manos,» concluyó, «Dios hará el resto.»

En esta lógica del contrasentido (orden del mundo al revés: desorden de la ley) el marqués, conmovido, des-

cubre el amor filial, y siente «el gozo nuevo de que la amaba como nunca había amado en este mundo;» sólo que, de inmediato, toma «la determinación de su vida»: entregar a su hija al convento. Es un Domingo de Ramos, y la niña va ataviada con la ropa estrafalaria de su abuela. El padre le pregunta: «¿Sabes quién es Dios?» «La niña negó con la cabeza.» Es la víctima perfecta: ignora el sacrificio que consagra su vida a nombre de su muerte. Sabiamente, el Narrador no repite la compulsión de los personajes: no se propone leer a la niña, ni pretende saberlo todo de ella. Al contrario, ella es un signo llenado de las significaciones atribuidas por los otros, no por el Narrador, que la recuenta a distancia prudente, entre su voz memoriosa y nuestra mirada alerta. Así ocurre en este paso crucial de su condena al convento: «El marqués la vio alejarse, cojeando del pie derecho, y con la chinela en la mano. Esperó en vano que en un raro instante de piedad se volviera a mirarlo» (84).

El formidable capítulo tres es una apoteosis de la lectura. Mutua, equívoca, normativa, fanática, la lectura es la materia inteligible del mundo, aún si lo extravía, porque es su forma razonada, su disputa permanente, su textura histórica. En esta demostración (donde la ironía crea una distancia crítica) la novela ilustra el carácter cultural de lo real, y el implacable fundamentalismo de cada hora. Situándose en la crónica del XVIII, este capítulo recuenta primero la historia del convento de clausura: el mapa del claustro reproduce a la sociedad cerrada, en cuyo «rincón de olvido» encierran a Sierva María. Esta referencialidad se hace necesaria al relato porque sitúa en el verosímil las pruebas de su debate. Porque la novela implicará en su fábula una demostración moral de los hechos (contrastando las interpretaciones con las evidencias). Por su parte, el Narrador implicará que su omnipresencia del habla incluye la historia, el «nosotros,» y el «aquí,» haciéndose así más verosímil que novelesco; al modo de un piloto de la nave de la lectura (de la locura de un mundo ejemplar, por las razones contrarias, y homólogo al nuestro en el drama de la verdad perdida entre versiones contrarias y feroces). Inevitablemente, este Narrador de la ciudad del habla compartida, de la letra historiada y refrendada, va siendo novelado por la misma fábula; no neces-

riamente como personaje sino como cómplice (irónico) del lector (dramático) en el develamiento (trágico) de los hechos.

En todo caso, las novicias que tratan de comunicarse con Sierva María concluyen que es «sordomuda» o «alemana», porque no comparte el código que las identifica. Sierva María rehúsa asumir una identidad legible, y para ello se vale del silencio y, cuando la cosa aprieta, de la mentira. Mentir es siempre ser otra; y no es casual que Abrenuncio opina que ella irá a ser, tal vez, poeta. Pero ella reconocerá su identidad subalterna cuando las esclavas negras le hablan en yoruba.

En cambio, la abadesa posee una identidad robusta: la del fanático, que se alimenta de todo aquello que lo desmiente. No conoce duda, y de antemano percibe a la niña como «engendro de Satanás» (92). En la prisión del convento, la escritura es ley: se empiezan a levantar actas a la posesa, y los testimonios de las novicias adquieren valor de verdad. La letra, otra vez, sostiene a los poderes que la controlan, que dividen el bien y el mal entre lo legible y lo no legible. Las actas (la escritura) sancionan como verdad la mera superstición (el habla). No obstante, la niña contamina con su leyenda el orden conventual y sus poderes supuestos son una hipérbole de la comunicación cuando se le pide «que sirva de estafeta con el diablo.» Es interesante, en este punto de breve humor, que Sierva María («analfabeta absoluta») imite «voces de ultratumba, voces de degollados, voces de engendros satánicos», porque la oralidad es el margen disforme, lo otro, lo entrópico. Las novicias son lectores literales, mientras que Sierva María, más libre de la repetición, de la hegemonía, de la semejanza, es un signo capaz de fracturar el principio de identidad pero también el de no contradicción. En otra parte, se dice que ella imita el lenguaje de los pájaros, y ya sabemos que es capaz de hablar tres lenguas africanas. Podría ser otro mal ejemplo salvaje de la filosofía de la historia de Hegel, que creyó que las lenguas americanas imitaban el habla de los pájaros; pero ella ejerce la polifonía de lo oral, paródica y libremente, demostrando su signo americano alterno, hecho en la cultura de las diferencias.

Petrarquista hasta por su nombre, Cayetano Delaura promueve su oficio de lector («su dignidad de lector»), tanto como la tradición de la lectura (la biblioteca que controla es el centro del palacio, todo lo demás es ruina); pero ya en una sesión de lectura («aquella tarde histórica»), trastabilla, se salta una página, y el Obispo lo advierte: «¿En qué estabas pensando?», lo interroga. «En la niña», responde Cayetano. Como una fuerza anterior a la letra pero posterior a la lectura literal, la niña interfiere aquí con la rutina de leer, al modo de un balbuceo, de una página en blanco. Cayetano Delaura ha soñado con ella, y el sueño emblemático (come de un racimo de uvas, consumiendo su tiempo vivo) irá a ser soñado por la niña dos veces, la última antes de su propia muerte. Así, el sueño anticipatorio aparece como una visión en el espacio de la lectura hermética: leer el sueño es acceder a un enigma mayor, pues hace de las uvas un emblema de la lectura descifrada. La novela se cita a sí misma dentro del sueño soñado como su última verdad. No en vano, cuando Delaura visita el convento, la abadesa le señala el jardín de la abundancia: «Igual alarma le causaba el jardín florecido con tanto ímpetu que parecía contra natura... había flores de tamaños y colores irreales, y algunas de olores insoportables. Todo lo cotidiano tenía para ella algo de sobrenatural» (108). La abundancia, en la tradición escolástica, es signo de exceso. En la representación autoritaria, se trata de restarla por vía ascética a nombre de la didáctica de la carencia.

De este modo, el signo maligno de la niña adquiere ahora el valor pagano de una deidad fecunda. La abadesa lee esos hechos en su clave literal: lo monstruoso revela la operación diabólica, porque «lo que estamos viendo habla por sí». Delaura asume, en esa antagonía, el papel de abogado del diablo: «A veces atribuimos al demonio ciertas cosas que no entendemos, sin pensar que pueden ser cosas que no entendemos de Dios.» Apelando a Santo Tomás, la abadesa replica: «A los demonios no hay que creerles ni cuando dicen la verdad» (109). Delaura introduce no sólo el valor del no-saber sino el principio de la duda: leer desde la duda contradice la interpretación literal.

Pero el eclipse y sus signos de desorden no dejan duda: «En el convento, desde luego, nadie dudó de que Sierva María tuviera poderes bastantes para alterar las leyes...» (117). Pero cuando Delaura logra comunicarse con Sierva María, ella demuestra que puede hablar con hipérbole y humor: «Soy más mala que la peste», le dice, atribuyéndose la identidad diabólica que le han asignado en esta comedia de la lectura. Hijo de la letra, Delaura acude a su propia libertad, la poesía de Garcilaso, y responde con versos del toledano. El diálogo entre ellos se precipita en la intimidad amorosa (galeoto no fue el libro, pero sí el endecasílabo) y viven ellos, en el secreto del convento, el escándalo improbable de la égloga.

Pero el drama de la lectura se precipita: Delaura disputa al Obispo la sanción de la niña, y éste le replica que «las barajas del Señor no son fáciles de leer»; pero Delaura se rebela: «no creo que esa criatura esté poseída». No pueden darse dos lecturas, y la tragedia se impone: tratando de salvarla con su amor, Delaura la abandona en manos del Obispo.

Todavía otras instancias de la lectura se interponen, retardando el desenlace. El nuevo virrey es un ilustrado que cree en la educación y los tiempos de renovación. La biblioteca de Abrenuncio (como la del judío errante) contiene el libro que Delaura no llegó a terminar de leer de niño, el *Amadís de Gaula*. Otro fraile, el padre Aquino, enseña a la niña que los demonios de Europa y América son los mismos, «pero su advocación y su conducta son distintos» (179). Desengañada, Sierva María entiende que su libertad depende «sólo de ellos mismos», de la pareja incierta. Delaura no cree en la fuga y espera alguna salida legal, pero él mismo termina siendo interpretado como endemoniado. El Obispo concluye que el poder diabólico de Sierva María exige toda su convicción; y el combate final entre la niña y el religioso es la última antagonía de una novela que ha alternado su juego de oposiciones para demostrar el carácter irreductible de la mayor tragedia: la del entendimiento poseído por el demonio de la verdad única.

Con una vehemencia lírica a la vez precisa y absorta, la novela culmina en una nota de grandeza: se cita a sí misma en el sueño final de la niña, como si el canto dormido de la memoria hiciera de la escritura la intimi-

dad de la víctima, salvada por las palabras, por la lectura, que ya no requieren despertarla.

Otro de los milagros de esta novela (de este breve tratado sobre el arte del relato) es que cada página sea mejor que la anterior: más cierta, más conmovedora, más fatal. Hija de esa poesía, Sierva María de Todos los Angeles es una víctima propiciatoria de la fábula de la lectura, que esta novela consagra como lección de amor y canto de consolación.

Al final, el radical relativismo de las interpretaciones no implica que la realidad sea disuelta por la racionalidad o irracionalidad de cada discurso. Al contrario, cuanto más absurda es, la versión razonada de lo real se proyecta como más verdadera y, por eso, autoritaria. Esta escéptica parábola sobre la autoridad es también una reflexión íntimamente desencantada sobre nuestro tiempo presente, hecho de nuevos fundamentalismos y más víctimas. Quizá la novela nos dice que, en este fin de siglo sumario, la verdad se alimenta de la mentira al punto de hacerse indistinguible; salvo, ciertamente, para las víctimas. Quizá la historia ha dejado de contarlas; pero la novela se interroga por la lectura misma con que las cuenta.

Julio Ortega

Bibliografía

- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Del amor y otros demonios*. Bogotá: Norma, 1994.
- MICHAEL BELL, *Gabriel García Márquez*. London: Macmillan, Modern Novelists, 1993.
- GENE BELL-VILLADA, *García Márquez. The Man and his Work*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1990.
- PETER EARLE, *García Márquez*. Madrid: Taurus, El Escritor ante la Crítica, 1981.
- MARTHA CANFIELD, *Gabriel García Márquez*. Bogotá: Procultura, 1991.
- GEORGE R. McMURRAY, *Critical Essays on Gabriel García Márquez*. Boston: Hall & Co., 1987.
- JULIO ORTEGA Y CLAUDIA ELLIOTT, *Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction*. Austin: The University of Texas Press, 1986.

La muerte en los Doce cuentos peregrinos

El tema de la muerte domina toda la obra narrativa de García Márquez, desde sus primeros relatos, escritos allá por los años cuarenta, hasta la última novela, publicada en abril del 94. Los *Doce cuentos peregrinos*, por tanto, no son ajenos a esta obsesión, y se puede decir que es el motivo real que unifica la colección, por encima del cambio de perspectiva espacial. El escritor colombiano ha salido del ámbito mítico de Macondo y alrededores, y se sitúa en una Europa convertida en escenario propicio para el desarrollo del mito. Los personajes demostrarán que la idiosincrasia, producto de la tierra, genera unos mecanismos interiores de conducta que saltan las fronteras nacionales e incluso continentales, determinando comportamientos vitalicios, independientes del suelo en el que se asientan.

Cuando en el prólogo se propone explicar por qué los doce cuentos son peregrinos, se limita a afirmar que se trata de «las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa»¹. Pero la intención es mucho más compleja: la misma vida es un peregrinaje, en el sentido bíblico, de un alfa hasta un omega. La simbología telúrica y apocalíptica proclamada a los cuatro vientos en *Cien años de soledad*, los cuentos de finales de los sesenta, *Crónica de una muerte anunciada*, etc., tiene sentido en los últimos cuentos desde el propio título. *Peregrinos* significa, en este contexto, el camino de América a Europa que desemboca en la muerte, como el pueblo elegido peregrinaba para encontrar la tierra

prometida o los hombres del medievo lo hacían, desde los puntos más recónditos de Europa, para venerar la imagen del Apóstol Santiago. El presidente exiliado del primer relato ha llegado a Ginebra procedente de América con una victoria, la mayor de su vida, lograr que le olviden (32), y aventurando su próxima muerte (33). Olvido, exilio y premonición son tres formas típicas de muerte en la narrativa de Márquez, que aquí ofrecen un paralelismo evidente con *El otoño del patriarca*. Por su parte, en el último cuento, Nena Daconte, la recién casada colombiana que llega a Madrid, rumbo a París, para celebrar con su esposo la luna de miel, muere después de una larga, fría y penosa peregrinación, de un modo inesperado e insólito. Entre esos dos polos, las demás escenas suponen viajes correspondientes de alfa a omega, de América a Europa, para morir, imaginar que se muere, toparse con alguna muerte, caer en el olvido o establecerse en un sueño que es como la muerte. «Tramontana» es la muerte anticipada de un joven que sucumbe ante el terror que le produce el viento de Cadaqués. La fuerza destructora del vendaval conecta este relato con el final apocalíptico de otras obras de Márquez, como *Cien años de soledad*, donde el viento es símbolo de desolación y acompaña a la desaparición de la estirpe, de la sociedad por ella creada y de todo rastro de vida. «Espantos de agosto» rememora una antigua historia ligada a un lugar. El suicidio de un caballero en la habitación donde previamente había asesinado a su amada, estimula la imaginación del narrador y determina sus reacciones al tener que alojarse en el mismo castillo varios siglos después. «Me alquilo para soñar» contempla la muerte de una mujer colombiana al estrellarse su coche contra el muro de un famoso hotel habanero. Los poderes de adivinación de la difunta, sobre todo para sucesos desagradables, contrastan con una tragedia tan poco previsible, y son el punto de partida que el escritor utiliza para recordar los momentos que pasó con ella en Europa. Así podríamos repasar uno a uno los doce cuentos y llegar a una

¹ García Márquez, Gabriel, *Doce cuentos peregrinos* (Madrid: Mondadori España, 1992), p. 14. A partir de ahora, cada vez que se cite la obra, se hará dentro del texto, con referencia a esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.

misma conclusión: el hilo conductor no es tanto el motivo del viaje mismo como el tema, constante, de la muerte.

La obsesión por el mundo de los muertos en Márquez tiene unas raíces culturales y personales bastante bien definidas desde la infancia. En un famoso texto citado por Vargas Llosa describe la impresión que le producía, cuando era un adolescente, visitar la casa de los abuelos:

En esa casa había un cuarto desocupado en donde había muerto la tía Petra. Había un cuarto desocupado donde había muerto el tío Lázaro. Entonces, de noche, no se podía caminar en esa casa porque había más muertos que vivos. A mí me sentaban, a las seis de la tarde, en un rincón y me decían: «No te muevas de aquí porque si te mueves va a venir la tía Petra que está en su cuarto, o el tío Lázaro, que está en otro.»²

La ambivalencia de los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, ligados a espacios concretos, es el motor de la dicotomía realidad/ficción, y es consecuencia del terror a la muerte, la incertidumbre personal con respecto al más allá y el desequilibrio entre esta incertidumbre del narrador y las creencias y supersticiones del pueblo que describe. De ahí la ironía constante y los rasgos de humor que sazonan los relatos. García Márquez propone dos tipos de miradas: la del mundo real hacia el vacío de la muerte, y la del mundo de los muertos, más real en ocasiones que la primera, hacia el de los infortunados peregrinos. La mejor demostración de que es éste el verdadero sustrato de la obra es el empeño por aclarar, en el prólogo, que la idea de escribir un libro tan cohesionado —el único libro de relatos con unidad interna— surgió de la imagen de su propio entierro. El mismo lo explica:

La primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuve después de cinco años de vivir en Barcelona. Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella gran oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que no veía desde hacía más tiempo. Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. «Eres el único que no puede irse», me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos (13-14).

El narrador de esta historia ha pasado de un mundo a otro. En las primeras líneas, el punto de vista pertenece a la realidad del otro mundo, el que está más allá de la muerte, y es tan real como el de los mortales, tan real que asiste como los demás a su propio entierro. Pero al final del texto el universo del revés gira hacia la inexorable realidad, con un guiño irónico y una conclusión desproporcionada. No hay patetismo en las palabras del colombiano, sino una especie de melancolía focalizada, puntual, que no se toma en serio o no repara lo suficiente en el alcance de la propia muerte. Ese ir y venir de la vida en la muerte a la vida en la vida, tomando como pretexto el vicio de escribir (13), sirve al artista de catarsis momentánea frente al terror de la muerte, y constituye una solución mítica para el escéptico ante sus dudas. Lévy-Bruhl, en su obra *El alma primitiva*, descubría en el hombre antiguo interpretaciones míticas en torno a los fenómenos inexplicables, aclarando que en el reino de los muertos «tout y est à l'envers (...) tout s'y fait à rebours»³, todo se ve y se hace al revés. De ahí la sorpresa del narrador cuando le explican que debe quedarse y no puede volver con los demás. Para profundizar en este rasgo existencial del colombiano, que pone del mismo lado la cara y la cruz en el juego entre ficción y realidad, vamos a comparar dos textos significativos: su primer relato, de 1947, «La tercera resignación», y uno de los más eficaces de los doce peregrinos, «María dos Prazeres». Se trata de dos fases distintas en una misma secuencia: la primera es aventurar su propia defunción y someter a lo que hay alrededor a un proceso de educación, para preparar el trato del medio exterior con el futuro muerto. Es el caso de María. La segunda fase es más sutil, más fantástica e irónica: el muerto vive dentro de su ataúd e intercambia experiencias con el medio. Mientras María parece muerta en vida, el muchacho muerto vive. Y es una vida como las demás vidas, llena de sensaciones e incertidumbres. Constantemente se hace referencias a los olores, al tacto, a la manera en que el joven siente sus miembros, sus huesos, su piel, al

² Vargas Llosa, Mario, García Márquez: Historia de un deicidio (Caracas: Monte Avila, 1971), p. 23.

³ Lévy-Bruhl, Lucien, L'âme primitive (Paris: F. Alcan, 1927), cap. XI.

tiempo que ha transcurrido desde la primera muerte, etc., así como a los azares de la vida dentro de la muerte. El título «La tercera resignación» habla de una posible tercera muerte, después de haber pasado, ese cuerpo, por el mismo trance dos veces. Aparte de no saber cuándo ni cómo acaecerá, ni el narrador ni el personaje son capaces de averiguar si el estado en el que se encuentra el protagonista es la vida o la muerte. Casi al final del relato salta la duda con una virulencia también inesperada:

De pronto el miedo le dio una puñalada por la espalda. ¡El miedo! (...) ¿A qué se debía? El lo comprendía perfectamente y se le estremecía la carne: probablemente no estaba muerto (...) ¡lo iban a enterrar vivo!⁴

La duda persiste en la descripción que el narrador hace de los pensamientos del protagonista, y en las líneas siguientes la obsesión continúa pero, como siempre, contenida, sin emotividad, sin rasgos de desequilibrio, dolor o desesperación. Primero el lenguaje discursivo del razonamiento: «No podía estar muerto porque se daba cuenta exacta de todo; de la vida que giraba en torno suyo, murmurante (...). Se daba perfecta cuenta del lento caer del agua en el estanque...» (19) Luego, el asombro frío ante las apariencias que se presentan del revés:

Todo le negaba su muerte. Todo menos el «olor». Pero, ¿cómo podía saber que ese olor era el suyo? Tal vez su madre había olvidado el día anterior cambiar el agua de los jarrones, y los tallos estaban pudriéndose. O tal vez el ratón, que el gato había arrasado hasta su pieza, se descompuso con el calor. No. El «olor» no podía ser de su cuerpo. (19)

Y es la paradoja desconcertante de ese mundo del revés la que desestabiliza una posible sensación de alegría y plenitud en el espacio de los muertos, ya que «un muerto puede ser feliz con su situación irremediable. Pero un vivo no puede resignarse a ser enterrado vivo» (19). Antes de plantearse la duda «estaba feliz con su muerte, porque creía estar muerto» (19), pero ahora, el mayor problema es la visión de su propio entierro:

Lo enterrarían vivo. Podría sentir. Darse cuenta del momento en que le clavarán la caja. Sentiría el vacío del cuerpo suspendido en hombros de los amigos, mientras su angustia y su desesperación se irían agrandando a cada paso de la procesión. (19)

La situación es muy parecida a la que narra García Márquez en el prólogo a los *Doce cuentos peregrinos*, y

que nunca pudo terminar en cuento, a pesar de todos sus esfuerzos. La voz del narrador es no sólo omnisciente, sino también ubicua, entendiendo por tal la capacidad de trascender espacios físicos y espirituales, anteriores y posteriores, animados e inertes, del mundo de los vivos en vida y del de los vivos en la otra orilla de la muerte. De ahí la carencia de gravedad, la trivialización de una realidad inexorable, a la que sólo se puede hacer frente mediante la catarsis del placer de escribir y la ironía. No hay horror hacia la muerte porque su umbral se traspasa o, más bien desaparece, pero sí lo hay hacia otras realidades a las que el sentido común da una importancia relativa. La ironía, muy fina pero sumamente eficaz, aumenta su poder destructivo al comparar las verdaderas causas del terror del muchacho con aquéllas que provocan la muerte:

Lo que más horror le producía no era exactamente que se lo comieran los ratones. Al fin y al cabo podría seguir viviendo con su esqueleto. Lo que le atormentaba era el terror innato que sentía hacia esos animalitos. Se le erizaba la piel con sólo pensar en esos seres velludos que recorrían todo su cuerpo, que penetraban por los pliegues de su piel y le rozaban los labios con sus patas heladas. (14)

En el cuento de «María dos Prazeres» la ironía va por otro lado. Una mujer de 76 años recién cumplidos presiente su muerte en un sueño, al estilo de los personajes bíblicos del Antiguo Testamento, capaces de interpretar sin error el contenido profético de los sueños. Pero este dato no aparece hasta que la trama del cuento está ya consolidada, cuando ha pasado el episodio del encuentro con el vendedor de entierros, que termina con una anécdota rebotante de humor:

—¿Puedo hacerle una pregunta indiscreta? —preguntó él. Ella lo dirigió hacia la puerta.

—Por supuesto —le dijo—, siempre que no sea la edad.

—Tengo la manía de adivinar el oficio de la gente por las cosas que hay en su casa, y la verdad es que aquí no acierto —dijo él—. ¿Qué hace usted?

—Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota?

El vendedor enrojeció.

—Lo siento.

—Más debía sentirlo yo —dijo ella, tomándolo del brazo para impedir que se descalabrara contra la puerta—. (142-143)

⁴ García Márquez, *Gabriel, Ojos de perro azul* (Madrid: Mondadori España, 1992, 4ª edición), pp. 18-19. A partir de ahora, los textos de esta obra se citaron con el número de página de esta edición entre paréntesis.

A continuación se describe la preparación para su muerte y entierro, con una sola obsesión: tener alguien que vaya a llorarle a su tumba. Para ello educa al perro con el fin de que sepa ir, cada domingo, solo, desde la casa al mismo lugar donde debe ser enterrada, y llore durante un rato. A partir de ahí, el colombiano se las ingenia para colocar, en los momentos claves de los cambios de escena, los signos inequívocos de la muerte. En primer lugar, la lluvia que, junto con el viento, es inmediato señalizador de las grandes catástrofes destructoras. Viento, lluvia o ambos fenómenos aparecen en «Buen viaje, señor presidente» y «La santa» en varias ocasiones con el mismo sentido devastador; en «Me alquilo para soñar» una tromba de agua causa la muerte violenta a la misma intérprete de los sueños; «Sólo vine a hablar por teléfono» presenta la lluvia pertinaz en el momento de producirse el equívoco fatal que llevará a la protagonista hasta la desolación del manicomio; en «La luz es como el agua» la interpretación fantástica de la frase que da título al cuento provoca la muerte de unos niños, ahogados en una casa inundada de luz, como si fuera agua, etc. En «María dos Prazeres» la «llovizna de vientos sesgados» (137) primaveral sirve para presentar al vendedor de entierros, y poco más tarde para poner en escena al perrito de aguas, que «entró (...) empapado por la llovizna, y con un talante de perdulario que no tenía nada que ver con el resto de la casa» (141). Por último, la lluvia es el marco y el objeto inductor del desenlace, aunque en este caso representa el guiño que se le hace a la muerte. Es el instante del signo definitivo, aunque anteriormente ha habido otros, estratégicamente colocados. En pleno proceso educativo del perro, un día observa la llegada de un trasatlántico blanco con la bandera de Brasil, y «deseó con toda su alma que le trajera una carta de alguien que hubiera muerto por ella en la cárcel de Pernambuco» (147). En ese momento mágico, observa Márquez, «superó el terror de no tener a nadie que llorara sobre su tumba» (147). Y en el siguiente otoño «empezó a percibir signos aciagos que no lograba descifrar» (147), «y en todas partes encontró señales inequívocas de la muerte» (148). Esa Navidad, al presenciar frente a su ventana un asesinato, reacciona así: «¡Dios mío

—se dijo asombrada— es como si todo se estuviera muriendo conmigo!» (148), y llega a la conclusión de que sólo había sentido una inquietud semejante hacía muchos años, contemplando en Manaos un amanecer, cuando «la selva amazónica se sumergía en un silencio abismal que sólo podía ser igual al de la muerte» (148). El día que cortó las relaciones con el conde de Cardona, «tuvo la certidumbre de que el último ciclo de su vida acababa de cerrarse» (151) y preparó los últimos detalles para su tumba y para prevenir la reacción de su perro. Es decir, entre los dos ciclos de la lluvia (el primero con el descubrimiento del vendedor de entierros y el perro, y el último con el pasaje del desenlace) que son premonitorios, se distribuyen equidistantemente los demás signos claros de la muerte. Sin embargo, de aquí hasta el final el cariz de los signos cambia por completo, puesto que pasamos de la obsesión por la muerte al sentimiento de la supervivencia y la felicidad. Así pues, si volvemos a los postulados de Lévy-Bruhl, el territorio entre lluvias es el de la muerte, y todos los signos tienen la misma dirección, y el episodio del desenlace es el de la vida, y en él los signos también son unívocos, pero de sentido contrario. María dos Prazeres ha sido recogida, en medio de la tormenta de noviembre, por un adolescente con un coche de lujo, «cuando ya parecía imposible hasta un milagro» (152). De ese modo, dentro del coche la «lluvia se convirtió en un percance irreal, la ciudad cambió de color, y ella se sintió en un mundo ajeno y feliz donde todo estaba resuelto de antemano» (153). La incertidumbre sobre los presagios del sueño ha desaparecido, e incluso los objetos que antes recordaban la muerte, ahora aparecen envueltos en una atmósfera mágica de benignidad. Una vez acomodada en el coche, María comenta:

—Esto es un trasatlántico —dijo, porque sintió que tenía que decir algo digno—.

Nunca había visto nada igual, ni siquiera en sueños. (153)

Estamos ahora frente al portal de la casa. El joven ha llevado a la prostituta hasta el mismo umbral de su guarida, y el viraje en el universo de los presagios se confirma cuando hace ademán de subir con ella. Insiste hasta que María le da vía libre. El adolescente la sigue

y ella, de modo instantáneo «volvió a examinar por completo el sueño premonitorio que le había cambiado la vida durante tres años, y comprendió el error de su interpretación» (155). No era la muerte de María, sino la vida de él. En la narrativa de Márquez, el problema del mito no estriba en su credibilidad, sino en la interpretación, porque las fronteras entre la vida y la muerte son vulnerables en los dos sentidos. Hay quien es capaz de «vivir su muerte» o viceversa, estar muerto en vida. El joven resignado que siente dentro del ataúd se prepara para su tercera muerte, la definitiva, mientras María, muerta desde la primera premonición, deja de visitarse a sí misma en el cementerio cuando pasa de nuevo a la vida. Con estos trasvases, a menudo envueltos en una fina capa de ironía, la ficción logra suavizar el único terror real, ineludible, inequívoco: el de la verdadera muerte.

Angel de Esteban del Campo

Bibliografía

- ARROYO, FRANCESC, «El amor, la vejez, la muerte». *El País* (Libros) 7:321 (12 diciembre 1985), 1-3.
- CAMPOS, JORGE, «Una nueva fábula americana: *El otoño del patriarca*». *Insula* 348 (noviembre 1975), 11.
- CAMPOS, JORGE, «Una novela y un cuento de Gabriel García Márquez». *Insula* 420 (noviembre 1981), 11.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Ojos de perro azul*. Madrid: Mondadori España, 1992, 4ª ed.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Doce cuentos peregrinos*. Madrid: Mondadori España, 1992.
- GULLÓN, RICARDO, *García Márquez o el arte de contar*. Madrid: Taurus, 1970.
- LÉVY-BRUHL, LUCIEN, *L'ame primitive*. París: F. Alcan, 1927.
- MALLET, BRIAN J., «Los funerales del patriarca que no quiere morir». *Arbor* 97: 377 (1977), 47-58.
- PALENCIA ROTB, MICHAEL, *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- TRIVIÑO, CONSUELO, «La escritura errante». *Cuadernos Hispano-americanos* 513 (1992), 40-44.

Poesía (o biografía) completa de Gerardo Diego

Solía lamentarse Gerardo Diego de ser el único de los poetas integrantes del grupo del 27 que carecía de una edición de sus poesías completas. Recuerdo bien su alegría cuando me comunicó que había firmado un contrato con la editorial barcelonesa Plaza & Janés para publicarlas. En la década de los setenta esa editorial se dedicaba osadamente a recopilar obras poéticas de autores españoles y extranjeros, y del poeta santanderino había dado a conocer dos libros nuevos, *Cementerio civil* y *Soria sucedida*, y una antología de su *Poesía amorosa*.

Gerardo Diego se entregó con empeño a la tarea de preparar sus poesías completas, sin poder librarse por entero de ciertos compromisos como dictar conferencias, colaborar en diarios y revistas y presentar algunas ediciones de verso y prosa. Entró en la década de los ochenta muy ilusionado, pero cada día con menos memoria y en consecuencia con mayores dificultades para su labor.

Tenía intención de dar a conocer absolutamente todos sus escritos poéticos, incluso los iniciales conatos creadores de sus años estudiantiles. Decía que sería falsear su imagen si presentaba al lector a un poeta ya formado literalmente, sin mostrarle al pre-Gerardo ante-Diego. En consecuencia, sacó de sus archivos unos cuadernos en los que guardaba sus primeros tanteos versificadores, y otros en los que conservaba muchos poemas no incluidos en sus obras editadas, por ser a menudo versos de ocasión.

Así, la fecha tenida hasta entonces como iniciadora de su tarea literaria, 1918, se adelantó tres años, hasta 1915, esto es, a sus 18 años, y se continuó hasta aquel mismo día. Tal era su criterio, y puesto que él mismo hacía la recopilación de los poemas nadie se lo podía discutir, como no fuera el editor. Al parecer, el editor se mostró de acuerdo.

Una dificultad importante se planteaba a la hora de recopilar todos los libros, ya que Gerardo había pasado poemas de unos a otros. Por ejemplo, poemas de temas taurinos, santanderinos o religiosos que ofreció en diversos libros pasaron después a integrarse en los que coleccionaban oportunamente esas materias: los titulados *La suerte o la muerte*, *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* o *Versos divinos*. El traslado pudo tener sentido, pero en una edición de obras completas obliga a elegir un solo destino. Y el autor, que había cumplido 80 años en 1976, perdía la memoria y con ella los papeles de sus notas.

Por fin, a finales de 1983 me comunicó que había conseguido culminar la complicada tarea ordenadora, y que se estaban imprimiendo ya las poesías completas, porque el editor sentía prisa por tenerlas en las librerías. Me apresuré a publicar la buena noticia en un diario de su tierra del que yo era corresponsal¹.

Transcurrió 1984 sin que ese propósito se realizara. En enero del año siguiente lanzó Plaza & Janés un nuevo título de Diego, tomado con valor simbólico: *Cometa errante*. Se quería que fuese un anticipo o reclamo de la prevista edición de poesías completas, entonces de inminente aparición, según el editor.

Sin embargo, el 8 de julio de 1987 murió el poeta sin haber logrado ver cumplido su deseo de contar con una edición de sus poesías completas. Después, por motivos diversos, Plaza & Janés decidió abandonar el proyecto. Otra editorial, Aguilar, tomó el relevo y acordó con los herederos del poeta publicar sus obras completas. Los dos primeros tomos, dedicados a la poesía, aparecieron al fin en 1989².

En el momento de escribir estas líneas, parece que nuevamente va a quedar truncado ese proyecto editorial, porque Aguilar no va a publicar los volúmenes de prosa, por motivaciones financieras, según ha manifestado a sus herederos.

Poeta de antologías

Hay que respetar el criterio de Gerardo Diego de ofrecer a sus lectores absolutamente toda su obra en verso. Para sus estudiosos representa una ayuda considerable disponer de toda su escritura en verso cómodamente recogida en estos dos volúmenes. Pero los lectores normales, es decir, no los críticos o ensayistas, se encuentran con 3.000 páginas de versos diversos, muy diversos, muchos de ellos circunstanciales, de brindis, de homenaje, de agradecimiento, y en algunos casos incomprensibles por limitarse a glosar hechos, personajes o lugares de la estricta intimidad del poeta. Por si fuera poco, su precio es elevado, muy caro.

Ante tal situación, y dado el escaso éxito popular de esta edición, muy explicable por las razones apuntadas, se nos ocurre que para el público en general es preferible leer su obra poética en alguna de las muchas antologías existentes. Nada menos que diez antologías preparó Gerardo de su propia poesía, a las que es preciso añadir otras realizadas con mayor o menor fortuna por sus amigos, sus familiares y también por sus enemigos³.

En las antologías se encuentra generalmente lo mejor de un autor, y eso que se suele denominar el gran público descubre en ellas piezas que aprende de memoria. Los criterios selectivos no coinciden siempre, como es natural, aunque suele haber unas obras indiscutibles. Si en una antología de 200 páginas se hallan veinte poemas perfectos según las estimativas generales, el lector puede entusiasmarse con el autor y con el volumen adquirido.

Gerardo, sabía bien lo que seleccionaba en sus antologías. Y voy a confesar que cuando, por indicación suya, preparé la antología de su obra editada por el Ministerio de Cultura, me impuso la inclusión de

¹ Arturo del Villar, «Gerardo Diego tiene en la imprenta sus poesías completas», en *Alerta*, Santander, 23 diciembre 1983.

² Gerardo Diego, *Obras completas*, t. I y t. II, Poesía, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, CXI+1550 y 1564 pp., respectivamente.

³ No dejemos sin señalar la más extraña de todas, publicada en 1988 por la Diputación Regional de Cantabria. Una muestra: el colofón se encuentra a la mitad aproximadamente de sus páginas.

algunos poemas no elegidos por mí, pero que en su opinión eran inevitables⁴. Parece que no aplicó ese buen juicio a la escritura inédita, sino que la publicó toda.

Es verdad que escribió muchísimo, en prosa y en verso, y que publicó muy probablemente todos los escritos. Sería impensable que todos ellos se mantuvieran en el mismo tono estético. Si dormitaba Homero algunas veces, ninguno de sus sucesores está libre del sueño. Pero hay escritores que consideran un deber publicar cuanto sale de su cerebro y de sus manos. Así opinaba Unamuno, y es un ejemplo muy glorioso. Así opinaba Gerardo Diego.

Su caso es más complicado todavía, por cuanto después de la guerra civil, al ser de los pocos poetas verdaderos que permanecieron en España, se presentó sistemáticamente a los concursos de toda índole, y colaboró asiduamente en todas las publicaciones. Se le pedían escritos a todas horas, y él deseaba complacer a todos los peticionarios. Fue un destajista de la poesía.

Consecuencia directa de ello es que cuando se le reclamaba un libro de poemas, lo que también era frecuente después de la guerra, preparase un tomo con poemas distintos, sin ninguna relación entre sí. Aunque ya uno de sus títulos más famosos, *Versos humanos*, con el que obtuvo en 1925 uno de los premios nacionales de Literatura, estaba integrado por poemas unidos para componer un libro con el que concurrir al certamen, carentes de cualquier otro tipo de vinculación que no fuese el haberlos escrito él.

En cambio, otros libros manifiestan gran unidad, como *Ángeles de Compostela*, por ejemplo notable. En este caso sí puede decirse que el poeta trabajó como un cauteloso o anhelante arquitecto de colmena, por decirlo con uno de sus versos en dos versiones. Pero el libro se fue completando a lo largo de los años, y acrecentándose en sucesivas ediciones, y también perfeccionándose.

Sus libros creacionistas han sido siempre variados en temas y tonos. A diferencia de su maestro, Vicente Huidobro, no intentó el gran poema extenso creacionista, caso de *Altazor*, y caso espléndido, no hace falta decirlo. Su trabazón radica en el estilo sólo, como se observa en un libro tan dilatado como *Biografía incompleta*.

Lo que sobra y lo que falta

En un prólogo que escribió para la proyectada edición de Plaza & Janés, y que se reproduce al frente de la de Aguilar, comentaba el poeta los problemas que le había supuesto la ordenación de sus poesías completas. Quiso resolverlos, pero no lo consiguió del todo. Veamos algunos casos.

Su «retablo escénico en forma de tríptico» *El cerezo y la palmera* fue estrenado en las navidades de 1962, por cierto que después de numerosos incidentes que algún día habrá que relatar. No es estrictamente una obra de teatro, sino un montaje escénico a base de poemas variados. Algunos de esos poemas los aprovechó el autor para conformar su libro *Versos divinos*, de muy lenta elaboración y editada al fin en 1971 (no 1970, como se dice en la portadilla de estas poesías completas).

Pues bien, el lector del segundo tomo encuentra los poemas en ambos libros; algunos tan populares como «Si la palmera pudiera» o el parlamento de María «Cuando venga, ay, yo no sé», se repiten a pesar de la intención del poeta de evitar esa doble composición. Curiosamente, la descripción de José varía en un calificativo entre los dos libros, ya que es «hombre bueno» y «hombre viejo», manteniendo, pues, la asonancia.

La colocación de los libros aumentados o continuados representa otra dificultad distinta, y resuelta de modos opuestos. Su tercer libro editado, *Soria, Galería de estampas y efusiones*, en 1923, se encuentra en último lugar en las páginas del segundo tomo de esta *Poesía*, antes de los poemas sueltos, porque se le incluye dentro de *Soria sucedida* (1977).

Este criterio no se mantiene en otras ocasiones. Por ejemplo, en *El Cordobés dilucidado y Vuelta del peregrino*, dos títulos muy diferentes que aparecieron juntos en un solo volumen en 1966 y que siguen juntos en esta edición completa.

Sin embargo, el primero es una prolongación de *La suerte o la muerte*, y el segundo de *Ángeles de Composte-*

⁴ Arturo del Villar, Gerardo Diego, Madrid, Ministerio de Cultura, col. España, Escribir Hoy, 1981.

la y *Vuelta del peregrino*, en 1976, año en que Gerardo cumplió sus ochenta y se hallaba todavía con plena lucidez mental, quiso que se reunieran ambos libros en un volumen porque así lo tenía previsto⁵. En las antologías que seleccionó el autor separaba esos dos títulos unidos sólo por una urgencia editorial que puede considerarse casual.

Echamos en falta en esta edición de poesías completas, que no lo son tanto, el libro de versiones poéticas *Tántalo*, publicado por Ágora en 1960. Es cierto que no son poemas de Gerardo, sino traducidos por él, pero también es un dato cierto que él mismo los seleccionó en sus propias antologías, como suyos.

Además, en esa parte final del segundo tomo en la que recogió los poemas sin libro o desgajados de él, hay una sección titulada «Versiones poéticas»; en ella, una nota advierte que podrían pasar a *Tántalo* si hubieran de ser un libro.

(Entre paréntesis: poseo las pruebas de imprenta de *Tántalo* con tachaduras del censor franquista, así como el expediente de la Dirección General de Información que ordena la supresión de lo tachado. Me los dio Gerardo una tarde en que hablamos de sus relaciones con el régimen dictatorial. Y como él no relató esas vicisitudes más que en privado, no sé si será lícito contarlas).

Por el contrario, se considera un libro incluíble *Romances*, y en la bibliografía se le denomina básico, pese a ser una antología de sus poemas con esa métrica (1941). Por eso, no se da más que un poema de él, «Hallazgo del aire», porque todos los demás se encuentran en sus lugares respectivos.

Este poema está muy relacionado con lo apuntado en el paréntesis anterior respecto a las relaciones de Gerardo con la Dictadura, asunto sobre el que conviene decir algo ahora, cuando ya todo forma parte de la historia reciente de España.

La poesía política

«Hallazgo del aire» fue en su primera versión un canto a los aviadores nazis que destruyeron Guernica. Indignó tanto a su discípulo y amigo Juan Larrea que le

escribió una carta acusadora de complicidad con los asesinos, anunciándole que rompía todo vínculo amistoso con él. Además, publicó un artículo, titulado «Como un solo poeta», en el que le acusa de ser el Judas del grupo del 27, por haber traicionado a la poesía, a sus compañeros y a su patria al cantar «a la aviación criminal que lacera la carne viva del pueblo de España».

En aquellos años en que las jerarquías eclesiásticas españolas y vaticanas bendecían a los militares sublevados, Gerardo hizo una simbiosis politicorreligiosa que le permitió después, pasada la exaltación fascista, convertir ese poema en una oración que integró en *Versos divinos*.

Se mutila en esta edición de Aguilar el soneto «Preguntas», que había aparecido en la *Ofrenda lírica a José Luis de Arrese en el IV año de su mandato*, y que en *La rama* pierde todo su carácter político. Igualmente, la «Elegía heroica del Alcázar», incorporada a *La luna en el desierto*, transforma la penúltima estrofa para dejar de ser una loa exaltada del dictador.

No figuran en esta edición de poesías casi completas el soneto a José Antonio Primo de Rivera y el himno a los voluntarios de la División Azul en su marcha al frente soviético para combatir bajo las banderas nazis. Sí se encuentra «Soy de Oviedo (Torre de la catedral)», título inocuo que oculta una proclama fascista, engarzado en su libro *Hasta siempre*.

¿Qué sentido tiene, a estas alturas de la historia, disfrazar la ideología política de Gerardo? En las conversaciones que mantuve con él, a lo largo de unos treinta años, nunca le oí renegar de ella o lamentarse de haber escrito esos poemas. Y no cambió de bando, o de chaqueta, como suele decirse.

Algunas correcciones

La edición ha sido prologada y preparada por Francisco Javier Díez de Revenga, sobre los textos ya

⁵ Gerardo Diego, *Ángeles de Compostela y Vuelta del peregrino, edición, prólogo, notas y comentarios de texto por Arturo del Villar, Madrid. Narcea, col. Bitácora, 1976. No es cierto, pues, que Vuelta del peregrino no tuviera más edición que la de 1966, como se afirma en la p. 475 del t. II de esta Poesía.*

ordenados por el propio poeta en los últimos años de su vida, cuando su memoria desgraciadamente se fue hundiendo en las tinieblas hasta perderse del todo.

Hay bastantes inexactitudes, que convendrá corregir en una segunda edición. Veamos algunas. Se dice que el primer libro editado por Gerardo Diego, *El romancero de la novia*, fue impreso en Santander, y se dice precisamente en la bibliografía, por lo que este error lo hemos de ver repetido muchas veces. Y es error porque se compuso en el Establecimiento Tipográfico de Juan Pérez Torres, sito en el Pasaje de Valdecilla, 2, en Madrid.

Contó Gerardo que le llevó a esa imprenta León Felipe, y con un resto de papel de sus *Versos y oraciones de caminante* se hizo la tirada de cien ejemplares numerados del poemario suyo⁶.

Por cierto: el preparador afirma que Gerardo fue compañero de estudios de León Felipe en el parvulario santanderino de Quintín Zubizarreta. Pero el poeta zamorano sólo estuvo allí en el curso de 1893, esto es, tres años antes de que naciera Gerardo. Es sabido, o debiera saberlo, que entre el nacimiento de uno y otro transcurrieron doce años, por lo que no podían ser compañeros de estudios en ningún centro.

Tampoco es verdad que conociera a Vicente Huidobro en Madrid en 1918. No se encontraron hasta diciembre de 1921, según ha relatado muy claramente Gerardo en varias ocasiones; entre ellas, en «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», texto recogido en su libro *Crítica y poesía* (1984; pero el artículo data de 1968).

Por si fuera poco, en la edición de *Cartas* de Larrea (1986) es posible perseguir numerosos datos en torno a las opiniones, lecturas y encuentros de los entonces amigos íntimos y el chileno residente en Francia, que tanto influyó en sus poéticas⁷.

Como quiera que el único número de la revista *Reflector* apareció en diciembre de 1920, es imposible que Gerardo colaborase en ella en 1919, pese a afirmarse así en la «Cronología». También se asegura que *Versos humanos* lo editó Renacimiento, pero no hacía más que venderlo. Y la edición de 1931 del *Viacrucis* no la hizo Ágora en Madrid, como se señala en la por-

tadilla, sino el poeta en Santander, ya que la edición de Ágora es de 1956.

No seguimos con esta cuestión. Es una lástima que Gerardo Diego emprendiera la ordenación de sus poesías completas cuando ya su cabeza empezaba a padecer lagunas. Claro está que si no encontró antes un editor, no tenía prisa por ponerse a una tarea verdaderamente complicada por las ordenaciones y desordenaciones de sus libros a lo largo de toda su vida. El preparador tiene menos disculpa.

Las dificultades que ofrece esta edición no se parecen nada a las que se encuentran a la hora de editar a Juan Ramón Jiménez, traído aquí no sólo por dificultar el trabajo a sus estudiosos, sino porque Gerardo Diego reconoció siempre la deuda poética que tenía contraída con él. En el caso de Juan Ramón los problemas derivan de las revisiones a que sometía a toda su escritura. En el de Diego, al hecho de publicar libros con poemas recogidos casi por casualidad, y pretender más tarde ubicarlos en su sitio lógico.

Gerardo corregía sus escritos, como suele hacer todo escritor responsable. Sin embargo, no introducía cambios importantes por regla general. En su bibliografía se encuentran dos folletos, *Variación* y *Variación 2*, que presentan versiones distintas de un poema. No era lo habitual en su escritura.

Por cierto que Diego daba la fecha de 1954 para el folleto *Variación*, que no la tiene impresa. Pero he encontrado una crítica a esa edición publicada en 1952, por lo que parece que deberá adelantarse la fecha, aunque de momento me limito a señalar el dato, en espera de alguna otra confirmación.

El lugar de Gerardo

Y bien, ahora que ya contamos con una edición de las poesías completas de Gerardo Diego, de unas tres mil páginas, ¿qué pensamos del poeta? Pues exacta-

⁶ Cf. Gerardo Diego, «Prólogo» a la Obra poética escogida de León Felipe, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 46.

⁷ Cf. Juan Larrea, *Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*, ed. de Enrique Cordero y Juan Manuel Díez de Guereñu, San Sebastián, Mundaiz, 1986.

mente lo mismo que antes de conocer esta recopilación. Escribió algunas piezas magistrales, tanto en su faceta creacionista como en la tradicional, en la azotea y en la bodega, como él decía. Y las demás no añaden nada a su prestigio.

La poesía creacionista, compuesta según la fórmula programática de Vicente Huidobro, pero con personalidad propia, demuestra que es uno de los más interesantes adictos a la vanguardia europea. Las imágenes múltiples asombran al lector, pero siempre dentro de la racionalidad. Su papel en la vanguardia española como poeta, como teórico y como difusor del grupo del 27 es primordial. Sus revistas *Carmen* y *Lola* y sus dos antologías de *Poesía española* demuestran su acierto al seleccionar los colaboradores.

En cuanto a la poesía de tipo tradicional, cuenta con sonetos, romances y canciones que no sólo figuran por derecho propio en las antologías poéticas de nuestro siglo, sino que todos los lectores conocen de memoria muchas piezas. Relató Dámaso Alonso, como él sabía hacerlo, que durante una conferencia en tierras ultramarinas, uno de sus oyentes recitaba al mismo tiempo que él los versos de Gerardo, sin tener ningún papel delante.

Lo demás es literatura, como diría Verlaine, pero de menor interés para los lectores sencillos y para los críticos. Aunque no se hubiera impreso no variaría en absoluto la estimación del autor entre las gentes. Lo que importa es la calidad, y no la cantidad. Desde luego, si toda la cantidad posee la misma calidad, mejor. Sin embargo, no es fácil que suceda así. Y entonces se plantea la conveniencia de publicar todo lo que se escribe. Pero el criterio del autor ha de prevalecer, como es lógico.

«Qué raro es ser poeta», se lee en *Amazona*. Cuando se confía en ser poeta, aunque la sorpresa sea continua, si se está en gracia se componen buenos poemas. Y su lectura puede hacerles la vida más grata a los demás. Si es cierto, como quería Goethe, que toda poesía es de circunstancias, la vida del poeta está en una edición como ésta para siempre.

Arturo del Villar

La narrativa mayor de Antonio Hernández

El poeta, novelista, crítico y antólogo Antonio Hernández (Arcos de la Frontera, 1943) ha publicado hasta la fecha siete libros de narrativa, de los cuales cabe calificar de *nouvelles* dos de los mismos: *El Betis, la marcha verde* (Almarabú, Madrid, 1987, y Anaya, 1992) y *Goleada* (Mondadori, 1988), así como de colección de relatos un tercero, titulado *El nombre de las cosas* (Grupo Libro 88, Madrid, 1992).

Este trabajo se ocupa de los cuatro restantes, por constituirse en sus novelas mayores. Son ellas: *Nana para dormir francesas* (1988), *Volverá a reír la primavera* (1989), *Sangrefría* (1994) y *La leyenda de Géminis* (1994).

Pasamos a comentarlas, con algún pormenor.

Nana para dormir francesas

Con título tan sugestivo inicia Antonio Hernández su ciclo de novelas mayores. *Nana para dormir francesas** descubre de entrada las que van a ser sus continuas: un fuerte componente autobiográfico, fundado en la anécdota secuencial, un lenguaje deslumbrante, tensado de dinamismo interno, y un sentido de la vida basado en la provisionalidad de las pasiones; se añade a esto la

* Ed. Mondadori, 1988.

temática centrada a ultranza en la Baja Andalucía y, como aserto general, la decepción, el pesimismo de fondo: un desencanto, sin embargo, que, como es lógico, va a impulsar su defensa implícita del *carpe diem*, en un intento por aplazar la desventura, conjurar lo fatal de la condición humana. Es, la narrativa de Hernández, estoica de calado, barroco-conceptista de expresión y esperpéntica de intencionalidad. Es una literatura andariega, castiza, bronca en ocasiones: un tablado donde escenificar las proezas y derrotas de un pueblo que se sabe único, porque las grandes cosas (el honor y el amor) le cogen de vuelta. Es una literatura pletórica, como espiga que se vence a sí misma de tanto grano, dorada y crujiente a fuerza de tanto sol como da en el campo de tantas páginas. Y es *novela* en primera acepción: narrar, sin más aditamentos; narrar por narrar, narrar casi en punto de inercia porque el antes y el después tiran de la narración por igual: narrar por alegría intrínseca de estar contando. Esto es a tal grado y sin contemplación que puede llegar a aturdir. Hernández, en el espacio que otros dedican a preparar al lector para su historia, ya ha narrado varias. Es así de rápido, flexible y lleno de reflejos.

Con todo ello, Hernández nos descubre un mundo propio pródigo en aventuras, pero salpicado de amagos sentenciosos, lo que, unido a un lenguaje tan desbordante como preciso, nos lo acerca a su más remoto precedente: el habla de *Celestina*. Aquí está el germen de toda humana picaresca, y en esta cepa crecerán los racimos de una literatura en perfecto claroscuro de pasión y muerte, sexo y olvido.

Nana para dormir francesas es, de todas sus novelas mayores, la que descubre una más intensa impronta juvenil, la más desinhibida, la menos trizada de desgarrro. Su sólida estructura permite en su alternancia de capítulos la plasmación y desarrollo de los dos ámbitos diversos en que se prolonga el despertar al mundo de su protagonista-narrador: lo externo, con incidencia en los años mozos de su estadía en un asentamiento militar marítimo en la bahía gaditana, y lo interno, el espolio sentimental en una sucesión regocijante de experiencias con francesas; existe también una suerte de «tierra de nadie» que corresponde a las diversas estancias de aprendizaje literario en Madrid, el Madrid del

café Gijón, la golfería inmortal en tono menor de absurdo, brillantez y hambre: tal mundo hace de bisagra a sendos correlatos. Los capítulos se alternan, pues, y hay, como cabe esperar, un mayor distanciamiento al principio entre las dos serialidades, el cual se va estrechando a medida que avanza la novela, hasta confluir en los finales; ya hacia la mitad, no obstante, los personajes tienden a incursionar en territorio ajeno, se van intercalando cuando la narración está alcanzando su punto de magma integrador.

Es inagotable el caudal de inventiva del autor, sobre la pauta más o menos transfigurante de la memoria. La sucesión de trapisondas, chanzas, apuestas, quites, engaños y desvarios puede calificarse de prodigiosa en lo referente al que hemos dado en consignar el «ámbito externo», así como la galería de personajes, todos ellos rotundamente diferenciados según sus talantes, caracterizados con vigor que denota un dominio psicológico excepcional, como de don de nacemento y confirmado en la vida más que en los libros. Aquí, en esta zona *masculina* de la novela, habría que destacar un largo etcétera de compañeros de armas, algunos con los inevitables apodos gentilicios, así como los oficiales de cargo, descritos todos con una desenvoltura lacónica que suscita complicidad: es esta habilidad de Hernández para el rasgo concluyente, para el garabato con que la palabra intenta imitar el gesto de las personas; retratos gestuales, los suyos, más bien. Hay, por tanto, hipérbole de rasgos bufos, pero ello, inserto en una atmósfera guiñolesca, tiene la virtud de sumir al lector en un clímax que llega a ser atosigante, de tan inmediato como nos es propuesto.

El ámbito interno, evocado con una mayor afectuosidad, ofrece el contrapunto que hace fluir la novela, agilizándola de su aporte inscrito en la cotidianeidad castrense. Es su zona *femenina*, donde se acentúan los rasgos más sensibles de la narración, a diferencia del ámbito externo. Casi todas ellas son francesas, todo un mito para la época, aquellos *dichosos* tiempos en que decir «francesa» era patrimonial de liberación y exquisitez. *Nana para dormir francesas* supone, desde este punto de vista, un homenaje velado a la candidez, a la ingenuidad de aquella época, siendo, pese a los fiascos, un tiempo gratificante. Ello basta, en mi opinión, a

impregnar la obra de un discreto encanto que le confiere su carácter de añoranza. Hernández acierta a construir un friso, plausible y convincente de caracteres femeninos: Dominique, Marion, Claudine, Marie-France; sedicentes, celosas, maravillosamente sensuales, y hasta con suicidio frustrado la última mencionada, aportan un sentido de la vida basado en el juego de las pasiones. Sólo hacia el final asoman, a manera de corolario, Amparo, la novia eterna, desvaída e inalterable, y Matilde, a semejanza de una Niña Chole, como un zarpazo ambas de la realidad que se avecina y que esta novela tan sólo apunta.

Como un torbellino, como una feria de *indiscretos*, es esta novela-girándula, evocación de unos años del franquismo escorado ya hacia el desarrollo turístico de los 60, bien que visto con cierta benevolencia en lo que hace al respiro que supusieron las francesas, veinte años largos después. Innecesario es consignar que no existe un ápice de nostalgia, nostalgia lírica se entiende, antes bien que dijérase el autor se sacude todo aquello, y más lo alusivo a lo castrense, con una compulsión no exenta de sarcasmo. La posición es de provisionalidad, como antes mencionábamos: «...saqué la conclusión de que son cuatro días locos los que vamos a vivir» (pág. 258). Y la resolución, de resignación, pero no conformidad: «Al pueblo se le mata con buenas razones, con discursos morales, con promesas de otro mundo mejor, que está por ver. A conformarse tocan. Pero si uno se conforma con no comer, se muere; si con no beber, se deshidrata, y en semejante orden todo lo demás...» (*ibidem*). La confesión de militancia «pancista» (pág. 260) del personaje-narrador nos trae a la memoria el sesgo de un mundo degradado e, inevitablemente, a Lázaro de Tormes, satisfecho a cambio de una honra en compañía de la cual la vida es imposible. Si el mundo es un cadáver, seamos todos sus gusanos.

Esta decepción teñida de picarismo sentencioso se extrema en la truculencia de algunas etopeyas, fluxionadas de tremendismo, donde el autor moja en tinta de negros humores: «La chica gorda, hermana de otra chica que acercaba a su *i* escueta la *O* mayúscula de su fraternidad bien criada, no sólo lo era en torrentera, de tocino sino que, en su desbandada de morcón, apenas consentía frontera entre sus miembros. La papada

inclemente no lograba independencia de sus mofletes avasalladores, los pechos le ganaban las espaldas, abdomen y barriga eran mellizos, el culo patrimonio de los muslos y los pies de las piernas... etc.» (pág. 122).

Así como en determinados tramos narrativos, donde no omite lo nauseabundo en línea reviviscente del barroco, a lo don Pablos: «Hurgó en él por si algo bueno había y tras un largo escrute logró el botín de un condón usado, todavía con un resto de semen en el que había perecido una hormiga» (pág. 138). Contra lo que pueda conjeturarse, el tremendismo carga su acento en el pormenor de la hormiga.

Pero existen, a su vez, descripciones nítidas, de innegable gallardía estilística: «...volví a la ventana a fin de calmar los últimos brotes del deseo con la serenidad silenciosa de la noche de Córdoba. La plaza estaba sola y muda, como si el alma del Gran Capitán que la presidía fuera demasiado grande para aceptar otro espíritu que le disputara el sitio. Las farolas, sobre el asfalto, repetían su celemín de luna en el área de sus asignaciones luminosas...» (pág. 232).

Nana para dormir francesas sitúa a su autor en una posición de novelista absolutamente fiel a su mundo anímico andaluz y a su lenguaje virtuoso, denodado, casi cartilaginoso a fuerza de agilidad y flexibilidad. Una Andalucía recóndita y cerval, fabulosa como cantil de sangres que como olas en ella confluyesen, y un lenguaje donde resuenan usos perdidos correspondientes a sustratos olvidados. En adelante no hará sino confirmar su rumbo, si bien irá decantándose por una mayor contención y hondura.

Volverá a reír la primavera

Se puede leer *Volverá a reír la primavera** de dos maneras: como lee todo el mundo, o bien entre líneas. Se me objetará que así puede hacerse de todo libro, porque, aunque no hay libro tan malo —como quería Cervantes— del que no pueda aprenderse algo, es lo cierto que libros hay de los que aprender otra cosa no

* Ed. Mondadori, 1989.

cabe sino la prudencia en lo sucesivo al elegirlos. *Volverá...* posee un lenguaje deslumbrador, un lenguaje que me atrevería a tipificar de arqueológico, no ya por lo antiguo, que lo es en su mejor sentido, sino por lo raro en nuestra literatura actual. Es un lenguaje que viene de lejos, de una agilidad sólo comparable a su fuste, y cuya sintaxis nos está diciendo a las claras que esto no puede ser ni aprendido ni de ahora; que esto no *es* castellano, aunque *esté* en castellano. Todo pura elipsis. Imagen virtual, que presupone el concepto en su metáfora siempre sentenciadora, siempre ética o en función de lo humano. Por esto hablé de leer entre líneas. Porque tal sintaxis es *racial*, comporta complicidad en el receptor, y si no se siente no puede haberla, valgan todas las exégesis que se quieran. El lenguaje aquí no es externo, se convierte así en encarnadura. Es la propia historia –lo que se cuenta– y ello porque no podría contarse de otro modo. Esto bien lo sabemos los andaluces de todas las taifas. Pero no puede entenderlo un lector de Argüelles, o un crítico de Valladolid, pongamos por casos. Es racial esta obra, y es de élite. ¿Cómo puede entenderse?

Lo que se cuenta es una historia que pudiera darse en cualquier sitio, porque los arquetipos y sus relaciones son universales siempre, pero que no nos la imaginamos sino en Arcos de la Frontera –en la novela no se nombra–, el pueblo más bello de España al decir del maestro Azorín. Y lo que se cuenta óseamente es una crónica familiar de posguerra, con un conflicto de tensión entre ella y él, o mejor entre él y el hermano de ella, con todo un magma subyacente supurante de pasiones y quebrantos, aventuras y sinrazones de un lado y otro, es decir la mesocracia y plutocracia, de Arcos y de Jerez respectivamente; aciaga una e impresentable la otra. Deja cierta melancolía todo esto. No nostalgia: melancolía. Insisto en que la acción, por muy atenzadora que se nos aparezca, resulta siempre un eco, pura emanación del lenguaje en sí mismo. Como si el autor fuese –permítaseme el símil– un faraón en posesión doctoral de todas las suertes taurinas del lenguaje, y se inventara la corrida, los toros y el respetable. Aquí no cabe sino callar o sacar el pañuelo. Ante tanta novela utilitaria, al gusto (?) del gran (?) público, novelas siervas de la demanda, uno opta por lo último sin remisión.

Hablamos entre amigos, pues. Corrida a puerta cerrada. La forma de narrar de Antonio Hernández, es según los estrictos códigos de la sobremesa andaluza. Lo primero es *conocencia*, lo segundo desparpajo. No se perdona la salida de tono. Se puede hablar de todo (incluido dinero y política), pero con tiento, sin perder la compostura facial. El lenguaje ha de ser de luces. El pulso, mantenerse hasta el final. Si surge el ángel –que decía Lorca (la musa se da por sabida)–, bien. Y si el duende, mejor. Aunque a esto último no se obliga a nadie, que es cosa que no depende de uno mismo, sino de la tarde, del fario, o de que uno esté enamorado o no.

Es un río esta *narratio*. Lento, cauteloso, algo *picado* tal vez, como *tomando distancias* hasta el capítulo 14 inclusive. Acelerado, fulgurante, en plena posesión de la faena desde el 15 hasta el final. Es éste un desenlace relajante, tras tanto baile en el filo de la navaja: un final de *a vuestro gusto*. Previamente (pág. 151) había habido lo que ya se llama muerte anunciada, como género literario. Pero –aquí su habilidad, su sutileza– que indefectiblemente coge desprevenido, pues ha llegado la penúltima página y la cosa está vencida, sentenciada. Pero, no. La sorpresa última, perfectamente coherente por el procedimiento de cabotaje suelto, nos convierte la historia en fábula, en alegoría del destino cuya enseñanza sea que no hay que descartar el último envite, el que la suerte –como el tiempo, de que es su emblema– nos rige, aunque la fatalidad nos predisponga, con su enfermedad el pesimismo, a declinar toda esperanza.

Entre una y otra parte se sitúa el exordio en cursiva, que sirve de prólogo, lo cual convierte a esta historia en narración *in media res*, según mandan los cánones. Por lo demás, aquí se citan componentes de muy diverso signo: desde el picaresco al guiñolesco (el garabato como signo caligráfico de la identidad andaluza: episodios de la tiente y la cita en un bar de la jerezana plaza del Arenal), junto a la secuencia de estirpe fílmica, sin rehuir lo melodramático *de casta*.

Historia y lenguaje, en el Sur, se llevan en los genes. O es cultura (*curtura* dicen aquí, en descalificación lapidaria). Nada de arrogancias filológicas inglesas (tan del marco jerezano) ni cosmopolitas (incluido el más epitelial modernismo). Hernández nos está diciendo que con

la marisma sobra, que en el segmento Cádiz-Sevilla se da —se ha dado— la mayor concentración cultural del planeta y que aquí lo corriente es saltar a la torera lo que no sea toro firme; senequismo, con otras palabras. Llegados a este punto, la objeción única que a este cronista se le ocurre consiste en que fuera de agradecer un corte de frase más recogido, más *peinado*, porque en ocasiones tanta chicuelina de subordinadas marea. Así como que la acción de los primeros capítulos no se dispersara tanto, no se espantara de esa forma, que no está sentado uno junto al autor en una mesa de casino, sino leyendo en el silencio escueto de la noche —en este caso accitana—, negra como la capa de sus corregidores de antaño.

Y termino: en Jerez, durante mi estancia de tres años, aprendí no lo que hay que hacer, sino lo que no se hace. Fue una academia bien dura, como que huía siempre que pudiera a Cádiz. Mi escuela del decir lo fueron algunos tabancos, de hablar seco, sin concesiones a la máxima lacra cultural andaluza, que es lo que llaman la *grasia*, noción que como antídoto recibe el terminante nombre de *guaza*, en Jerez y contornos. Allí, a altas horas, escuché verdaderas metáforas supragongorinas. Leía por entonces a Avieno, Plinio y Estrabón. Ellos nos hablan de Tartessos, cuya escritura poseía —ya por entonces— seis mil años de antigüedad. ¿Es eminentemente tartésico el *misterio* andaluz? Así lo pienso, porque si no ¿de dónde le viene a esta Andalucía atlántica su cultura de sangre? Así entonces lo pensaba y me ratifico ahora tras leer —deleitarme— esta *Volverá a retrá la primavera* del poeta —en sentido tartésico— andaluz Antonio Hernández, en posesión de casi todos los premios poéticos no oficiales de este país. Pero, sobre todos, el de la concordia con el pasado, que, desde estas líneas, por mi parte, y como lector, le otorgo.

Sangrefría

Una novela abundosa como la presente, de estilo infinitamente gradado, presentaba el riesgo cierto de que el lenguaje oscilante sobre sí mismo como una esfera en los desiertos siderales de la palabra. No ha sido así porque el autor ha sabido sujetar los ejes de su verbosidad

a los hechos que narra, encajándolos en buena medida a los quicios de la acción. Por lo que *Sangrefría**, suponiendo que sea un orbe, no solamente *rota* (en lo lingüístico-temporal) sino que se *traslada* (por lo que hace a lo espacial y novelístico).

El uso de la primera persona comporta asimismo otras desventajas: el ritmo monótono y el tono monocorde, la perspectiva inmutable, y cierto efecto de claustrofobia en el lector que aquí puede agudizarse por ser los capítulos —seis, como los toros de una corrida, más el sobre-ro— soberanamente largos. Pero Antonio Hernández, se diría que precisamente por su cualidad de poeta grande, avisado de que el género «novela» posee mecanismo propio, ha extremado el cuidado por conjurar tales trabas: a las inercias de tono, ritmo y perspectiva ha opuesto una movilidad mercurial en su discurso, y al síndrome de cerrazón el denuedo por que la trama se proyecte en todo un haz de peripecias.

Esta es una novela taurina, pero no de *toros*, porque estamos muy lejos de las novelas que podían haber servido de modelos (Insúa, Pierre Louÿs, Hemingway, etc.). Es decir, taurina en el sentido de que la acción va por dentro de los personajes, y que sólo en cuanto marco esta acción discurre paralela a los hechos externos. Pues de hecho se trata de un monólogo, que no llega a ser lacónico por sus muchas y placenteras veleidades, convertidas en anécdotas de una riqueza estragante en estos tiempos de poquedad. Tales anécdotas es cierto que se configuran en categorías de comportamiento gracias a un lenguaje suelto, polícromo y sapiencial, lleno de fintas e inflexiones. Se trata de un lenguaje entre «la raíz y el vuelo», onomatopéyico por tanto a la plasticidad y sentido del toreo. Se trata, en definitiva, de dar quiebros y permanecer vertical en el albero del libro. Solamente cuando la faena escritural avanza, se pasa del ángel al duende. El patetismo, siempre entreverado de sorna, es decir «vigilado», abre sus cauces a la lozanía verbal, a la galanura estilística, como parte de la liturgia. Esta, en el toreo, no es otra que la polaridad entre el azul y la suerte, el destino y la muerte.

* Ed. Guadalquivir, 1994. Premio Andalucía de Novela.

Y sin embargo la tramoya en sus sustentáculos no puede ser más escueta ni despojada de elementos efugiales. Un torero supersticioso, abracadabrante y genial, otro torero por así decir matemático (que es el que narra), una mujer, la sombra de un tercero distorsionador del triángulo, la cuadrilla, con al menos dos personajes de alto calado. Con todo, el personaje de mayor tirón es el propio narrador, Pedro Calvete, que cuando más se vuelca en su *alter-ego* Manolo, más redundante en sí mismo, por oposición de caracteres y fascinación consiguiente. La serie narrador, objeto del narrador, toreo y lenguaje forman aquí una escuadra cuyo único mar es la vida conjugándose de continuo con la muerte.

Digamos ya que tanto las peripecias burlescas como su tratamiento en claroscuro y trasfondo estoico ante la pobreza y el engaño, el hambre y la miseria, así como el lenguaje, orquestal a fuerza de vitalidad popular y cultismo lírico, trizado de paralelismos e hipérboles, antítesis y paráfrasis, con naturalidad que no descubre el artificio, y ese tono descarnado autobiográfico, configuran una reviviscencia, absolutamente inusual, del género picaresco, obviamente en clave contemporánea. Pues Quevedo llega a través de Gómez de la Serna, Espinel de la mano de Cela y Valle-Inclán de la de Gutiérrez Solana. El estoicismo señalado es de estirpe plenamente barroca (como introducido por Lipsio) y se refiere al revés de las cosas: son lo que no son. Es decir, el fingimiento, razón y –como dicen– las bromas, veras. El amor hielo, la muerte fuego.

Novela en retablo idiomático y psicológico, nos indica, como toda obra picaresca, el declive de un tiempo que ya ha alcanzado su degradación máxima. La correspondencia entre el lenguaje y los hechos guarda aquí un equilibrio cualitativamente inestable, en consonancia a la tensión y dinamismo internos. Pero no se espere más bronquedad que la precisa, porque el gracejo (que alguna vez calificué de tartésico, en este autor) desinhibido pone coto al desencanto, como el aceite salva el pan hirsuto de los andaluces. Durante toda su lectura, con ese final en lágrima donde el lenguaje escapa al fin de su ensimismamiento, dura como una costra que envuelve nácares la novela, y severa en ocasiones como bastonazos, no he podido evitar ir diciéndome: Sí,

señor, esta novela no hubiese disgustado a Valle-Inclán. Al Valle orfebre y desgarrado de *Cartel de Feria*.

La leyenda de Géminis

La novela no es la poesía, estamos de acuerdo (con los distingos historicistas que se quiera), pero lo que queda fuera de dudas es que al novelista que asimismo cultiva la poesía se le nota: no puede evitar usar un lenguaje a lo grande. Y es lo que ocurre con esta *La leyenda de Géminis**. Su argumento hubiese valido a un novelista *per se* un libro más bien modesto, apenas si conjetural. Pero esta novela ha sido escrita por un novelista que además es poeta, un poeta que viene en todos los manuales de literatura. Por tanto, *concibe* de otra forma. Se percibe esto en su estructura, que siempre es intencionada. Y en su expresión, sobre todo en esto. Un estilo abundoso, de los que generan sus recursos como automáticamente de su propio dinamismo, por lo que se erige en un elemento más de la narración, con el mismo protagonismo que ciertas vicisitudes, inolvidables, del relato; un estilo, en fin, que envuelve, divierte, sorprende y, en ocasiones, realza a tal punto la acción que ya da casi igual lo que cuente. La referencia trasciende el referente. Es el secreto de los *modos*, un viejo saber alquímico y artesanal de los narradores lúcidos. En Andalucía, *algunos* saben que los hechos son menos importantes que las palabras (la disputa del signo lingüístico, pág. 209); aquéllos se repiten, éstas nunca. Por esto el lenguaje no es un medio, es el fin mismo de la acción (nos ocurren cosas para poder luego contarlas, como decía Homero), cuando ésta requiere de un ritmo especial, de una atmósfera distinta, para ser no sólo comprendida, sino *entendida* como experiencia creadora, desde el mismo lector.

En *La leyenda de Géminis* se concitan factores de índole rural, costumbrista y picaresca que el autor tiene bien aprendidos de otras obras suyas precedentes. Pero en esta ocasión el argumento se nos presenta más sólido, mejor empastado. Da la impresión de que se ha

* Espasa Calpe, 1994.

sometido a un esfuerzo menos ascético y por ello se desliza con más fluidez y equilibrio. Los personajes, más que representados, se diría que están *recortados*, a tal punto se nos aparecen nítidos sobre la trama. Como también los diálogos, pletóricos de chispa, maravillosamente vívidos, con tics y muletillas que sólo han podido captarse del natural. No hay crisis aquí, todo está bien sustentado. La acción avanza no en hilera sino en frontal, como acordado en todos sus pormenores, que inciden por separado pero se desenvuelven en función del conjunto.

Por lo que hace a la estructura, es lo más interesante: lo que distingue, y aun subyuga, en esta última novela de Antonio Hernández. El leve apunte dioscorético del título nos remite a una dualidad que se halla implícita en todos los planos; desde el sintáctico, con frases bimembres por lo general, al semántico, con ese contrapunto de secciones de adjetivos y substantivos contrarios y complementarios; desde la psicología del protagonista, pendiente de preferencias encontradas y dilemas continuos, a su destino, que es la propia ilación del argumento. En este sentido, puede llamar la atención esa especie de línea divisoria entre los orígenes, infancia y pubertad del protagonista, y su posterior devenir en hombre logrero y realmente despiadado. Por tanto, novela en clave gémica: Pólux da en Cástor, pero es porque la brillantez presupone la mediocridad personal, presta ésta a pasar de latencia a acto si la sociedad oficial de desencadenante perverso.

Hernández, con ésta y su anterior *Sangrefría*, entra de plano en lo magistral, dentro de esa escuela narrativa andaluza al presente expoliada por la implantación de modos radicalmente foráneos. No es un autor al uso. Quien le lea debe saber que esta literatura le obliga a no ser pasivo, y debe estar al tanto de cierta intertextualidad. Admite, cierto es, una lectura jocosa, desenfadada, ocurrente. Es la cáscara de la almendra, por lo que aseguro que esto es sólo el principio. Hay aquí más «revés» del que al trasluz se aparente. No estamos sólo ante una máquina de contar. Los raíles por los que se desliza conducen directamente a la sombra que proyecta el corazón. Esta sombra no es solamente el tiempo fugitivo, esa contingencia que es el motor de toda decepción humana: es candor, la misma flor de la ino-

cencia que en esta obra derrama sus pétalos, marchitos no por nada, sino porque alguna vez dieron su perfume.

Antonio Enrique

La idea de la rosa*

Se puede afirmar que la trayectoria poética de Angel Campos Pámpano (San Vicente de Alcántara, Extremadura, 1957), ha sido, hasta ahora, tan pausada como firme. Conocido sobre todo como traductor, Campos Pámpano ha vertido a nuestra lengua a algunos de los más importantes poetas portugueses contemporáneos; desde Pessoa (de 1980 —antes de la llegada del *boom* del discreto autor del *Livro do desassossego*— datan sus versiones de «Lluvia oblicua» —publicada en la revista *Nueva Estafeta y Odas de Ricardo Reis*) hasta Al Berto, pasando por Ramos Rosa, Oliveira o Andrade. (Conviene añadir, siquiera sea entre paréntesis, que los libros

* Angel Campos Pámpano: *Siquiera este refugio*. Ed. Pre-Textos. Valencia.

de estos poetas han ido apareciendo en la colección *Pre-Textos*, una editorial empeñada, como pocas, en mostrar al público de habla hispana la rica y variada poesía portuguesa del presente siglo). A él se debe también una importante (en calidad y cantidad) antología de poesía portuguesa (1974-1984), *Los nombres del mar*. Es co-fundador y director de *Espacio/Espaço Escrito*, la primera y única revista literaria hispano-lusa (en dos lenguas), que, con la misma calidad y la agudeza que impregna cuanto emprende, ya ha sacado a la calle nueve números (el último dedicado a Juan Goytisolo y José Saramago).

En lo que a su propia poesía se refiere, Angel Campos Pámpano es autor de dos libros: *La ciudad blanca* (Valencia, Pre-Textos, 1989, 2ª ed.) y el que ahora nos ocupa, *Siquiera este refugio* (Valencia, Pre-Textos, 1993). Además, Campos ha venido publicando *plaquettes* tales como *Materia del olvido* (Mérida, Arco Iris, 1986), algunos de cuyos poemas se recogen en su último libro; *Cal(y)grafías* (Mérida, 1989); *Toros* (Badajoz, 1992), en colaboración con el pintor extremeño Javier Fernández de Molina, y *Como el color azul de las vocales* (Mérida, La Centena, 1993).

Cinco partes componen la nueva entrega del poeta extremeño, que se abre con dos elocuentes citas; una de Camões («Siquer este refúgio só terei; / falar e errar, sem culpa, livremente») y otra de Góngora («Oh bienaventurado, / albergue a cualquier hora»).

La primera de las partes lleva por título «El río». Consta de trece breves poemas, con una regularidad que afecta tanto a la longitud —nueve o diez versos— como a la métrica —cinco o siete sílabas—, cercanos en expresión o intención a los poemas clásicos japoneses (Campos cultiva con asiduidad tankas, haikus o rengas, engrosando con ello una rica tradición de influencia literaria oriental en nuestra lengua que, como Octavio Paz explicara —y Pedro Aullón de Haro ha documentado para España—, empieza con el poeta mexicano José Juan Tablada). Las letras capitulares de cada poema van formando el nombre del río Guadiana, a cuyas orillas —y en diferentes ciudades— ha vivido el poeta. Un río que ya fuera motivo de un libro de artista, escrito en colaboración con el mencionado Fernández de Molina.

Las variaciones descubiertas u observadas en las riberas del río van dando la pauta de cada poema. Un aire leve —de estampa, de acuarela—, difuminado, envuelve cada texto. La palabra se adapta a lo nombrado y apenas sobresale de lo íntimo. Los motivos —un recuerdo de infancia, el agua y sus metáforas, lo huidizo y pasajero de los ríos— nos acercan a los versos recobrados de «Estuario» o de «La isla ileña», en *La ciudad blanca*. Nada más definitorio de la poesía de Campos que esta manera de concebir y de hacer. Es en este sentido que podemos afirmar que nos encontramos de nuevo —aunque en un ámbito distinto— con el mismo autor de *La ciudad blanca*: tan riguroso en su proceder como aquél, tan pendiente de lo mínimo, tan parco en su decir y tan obstinado, en fin, por dar tan sólo cuenta de lo esencial. El cálculo, fruto de un proceso de depuración y concreción, se nos ofrece perfecto: nada sobra; todo, empero, está dicho.

Debería ser innecesario explicar que la poesía de Campos opta, como todas, por una estética determinada. La suya viene siendo fiel a una de retracción, de decir más con menos, que tendría en el foco oriental aludido o en autores portugueses como Ramos Rosa o Carlos de Oliveira y aun en otros de nuestro idioma como Juan Ramón o Valente, sus orígenes remotos y cercanos. Esto, sin embargo, no significa que *la experiencia* (capitalizada en la poesía española reciente por sí sé qué comisarios poéticos) esté ausente; antes bien, sólo a situaciones muy reconocibles y concretas se ajustan estos textos, nada abstractos o herméticos en su resolución.

La segunda parte del libro lleva por título «La luz en las palabras»; verso, a su vez, del poeta Aníbal Núñez. Precisamente a él están dedicados los poemas en prosa de esta sección (técnica que, por cierto, ya utilizara con fortuna en la homónima de *La ciudad blanca* o en la cuarta parte de este libro, y que a mi modo de ver enriquece por contraste una poesía proclive a la sequedad, en mor a una deliberada voluntad de desnudez y concisión). Frente a ellos (con distinta numeración, arábiga y romana), siete haikus que tienen como fondo la ausencia (o la presencia, tanto da) de la figura del padre. Es ésta la parte más emotiva del libro (con independencia del patente esfuerzo de esta poesía por alejarse de cualquier tentación sentimental o patética). El amigo y el padre dan réplica a una

reflexión sobre la servidumbre y el poder de la palabra. Al fondo, dos casas: la natal y la simbólica (evocada, eso sí, desde las sombras y las ruinas de la salmantina «Casa Lys» del poema de Aníbal Núñez). Dos casas que, acaso, recrea una sola: la de la poesía.

Esta coincidencia no me parece meramente casual: en toda la escritura de Campos pesa de forma ostensible una voluntad de pensar en/ y desde la poesía. No es momento de volver a recordar, por ejemplo, el aserto de Stevens, ni las lúcidas argumentaciones sobre lo metapoético de Jenaro Talens (a propósito de la poesía de Martínez Sarrión), o, por fin, las páginas y páginas dedicadas al tema por Octavio Paz. Se trata simplemente de afirmar, en su evidencia, que todo este lenguaje «tiene como universo de referencia otro lenguaje» (Talens). No es metapoesía: es poesía a secas, pero poesía que al escribirse se vuelve sobre sí misma. Porque, como ha explicado el autor de *Tabula rasa*, «ambas (la poesía y la denominada metapoesía) son una y la misma cosa». Lo que queda sobradamente demostrado en esta sección, especialmente en los fragmentos dedicados a la obra y la memoria de Aníbal Núñez (cuya influencia personal y poética es capital). En el poema V leemos: «No sé si diga que el poema existe en la línea de sombra, en el rumor de límites que la imagen convoca y allí aguarda, incierto todavía, una mano de nieve que acierte en su lectura, que descifre su voz, que nos lo acerque y lo haga necesario, inútil como un dios, en la memoria». «Inútil como un dios» y «necesario» vendrían ser expresiones *clave* para entender esta *poesía* que es además —como dijimos— una *poética*. El poema espera en su inminencia. No en su utilidad —inexistente— sino en su necesidad —imprescindible—, allí donde, al cabo, se fundamentaría su epifanía o alumbramiento.

«Motivos y variaciones» —tankas o rengas de varia lección— quiere ser un homenaje cálido, lúdico y amistoso a una serie de obras y artistas (escritores, editores, pintores...) próximos al poeta. También ha gustado para la ocasión del guiño del acróstico, recalando en su intención la mezcla de lecturas y divertimento.

«Materia del olvido», la cuarta parte del libro, vuelve a usar del contraste entre textos: dísticos, unos y poemas en prosa, los otros. Los primeros llevan su correspondiente título y, debajo, entre paréntesis, esconden los

nombres de otros tantos poetas a los cuales Campos Pámpano vuelve para acabar hablando de sí mismo. Ya que estos textos vienen encabezados por una cita del mexicano José Emilio Pacheco, no estaría de más recordar ahora uno de sus versos más conocidos: «No leemos a otros: nos leemos en ellos». Y no otra cosa es lo que hace Angel Campos a propósito de Machado (don Antonio), Pessoa, Juan Ramón, Guillén, Lezama, Ullán y Assis Pacheco. (Y, que conste, no puedo evitar sentir, cuando los nombro, una vaga sensación de traición al desvelar, con ello, el inocente juego de iniciales que su autor nos propone).

De luces y de sombras, de aire y de silencio, de ruina y de memoria, también de geometría —lo ideal, lo platónico, ese modo de decir entre juanramoniano y guillemiano, por decirlo de alguna manera, que atraviesa la poesía de Campos— la *casa*, convertida siquiera en un *refugio*. El tiempo ha respetado su endeble, pero entera, consistencia. «Sombra de la memoria», su presencia. Razón contra el olvido que acecha tras sus muros desconchados. Una meditación que se sustenta en la vida vivida. Enfrente, la palabra, capaz, por un momento, de asirla y de nombrarla. «Lectura» y «escritura» son palabras manchadas que se mezclan con aquellas que hablan de los sitios, los recuerdos y las cosas. En soledad, se ruega —¿a quién?, ¿de dónde?— ese «refugio», «lugar al sol, donde escribir sin culpa, libremente», «esta orilla secreta, donde todo es más fácil».

El libro se cierra con una sección titulada «Oficio de palabras», un breve pero enjundioso poema sobre la creación poética que algunos —es mi caso— consideramos emblemático en la trayectoria de Campos. Concretamente, desde la lejana fecha de 1981 en que dicho poema se diera a conocer tras ganar un premio universitario —el «Residencia» de Cáceres, ya desaparecido—, gracias al acierto de un jurado que presidía el siempre añorado Juan Manuel Rozas (al que se recuerda, por cierto, en la nota final del libro). El germen de toda la poesía posterior de Angel Campos Pámpano estaba —y sigue estando— allí. Con él, la clara percepción de que su autor iba a ser —era ya— un poeta capaz y necesario.

Alvaro Valverde

La cruda palabra libre de José Miguel Ullán*

Si el libro con que la editorial Ave del Paraíso abre su colección, «Es un decir», marca la pauta de futuras publicaciones, podemos pensar que estamos ante una empresa literaria prometedora y bastante particular en el panorama de nuestra lírica.

Visto y no visto supone la vuelta de José Miguel Ullán al formato que suele ser habitual para libros de poesía, después de haber publicado, en los últimos diez años, ocasionales poemas sueltos —que se recogen aquí—, varias *plaquettes* —una de ellas, en edición no venal de la misma Ave del Paraíso, *Favorables Cancún poema* seguido de *La dictadura del jaikú* (1993)— y algunos trabajos en colaboración con pintores. *Manchas nombradas*, de 1984, era hasta ahora su último libro.

Al abrir *Visto y no visto*, lo primero que experimenta la lectura es que las palabras le exigen detenerse: atender a cada expresión por sí misma antes de pasar a la siguiente, fijarse en cada signo de puntuación, pegar el oído al trazado de la frase, atender a los espacios en blanco. Muchos lectores —dicen que la mayoría— evitan esa sensación, pues prefieren que la lectura resbale de un verso a otro hasta redondear la anécdota y sacar «en limpio» una impresión concreta, identificable y capaz de encajar en la memoria con palabras propias. Casi todos los libros de versos que se publican hoy —y la práctica totalidad de los escritos por las nuevas generaciones de influencia en ascenso— tienen ese destinatario. *Visto y no visto*, por el contrario, va dirigido al

lector paciente, al que se considera suficientemente dueño de su tiempo como para arriesgarlo sin reticencia, es decir, a un lector sereno, pero también activo, premeditado y alevoso.

La pasividad de la lectura estrictamente receptiva no sobrepasará el primer texto del libro —un áspero poema de toma de distancias—, ni el segundo —una retahíla de frases periodísticas con ligera reelaboración final—, ni mucho menos el cuarto —una serie de notas de diario itinerante—, que parecen estar dispuestos estratégicamente como barreras para despedir sin contemplaciones al lector adicto a la referencia debida: aquí lo primero es preguntarse si la referencia existe, y para eso hay que detenerse a leer, no ya sin prisa, sino, lo que es más difícil, sin prejuicios interpretativos.

Las dos partes del libro se apoyan en un procedimiento generativo común: los poemas parten de un hecho artístico dado, sea escritura —Francisco Pino, José Ángel Valente, Miguel Espinosa, María Zambrano— o pintura —toda la segunda parte, titulada «Manchas nombradas II», pero también muchas páginas de la primera—. Desde ese hecho objetivo, el texto de Ullán opera no ilustrando ni comentando, sino situándose en actitud de crear fertilizado por la obra admirada. Dicho por esa primera persona que aparece de pronto en la página 111: «Quisiera pintar algo que viniera de las cosas, igual que el vino viene de las uvas». La asunción del texto ajeno o del cuadro fermenta hasta dar un nuevo producto artístico independiente del motivo que lo provocó. Y ese contacto, ese encuentro de las raíces de un arte con las de otro, crea referencias absolutamente propias, excluyentes de las que pudieran aplicársele desde cualquier sistema de códigos receptivos. El poeta opera por incógnitas, no por constantes, y a cada palabra lo vemos atarse y desatarse en un nudo dialógico con los objetos precisos pero a la vez expansivos —por artísticos— a los que se dedica.

Dialogía, sí: el arte ajeno y la palabra que le responde mueven el punto de apoyo sobre el que se mantiene en

* José Miguel Ullán: *Visto y no visto*, Ed. Ave del paraíso, Madrid, 1994.

vilo la percepción. Hasta dónde, entre —o más allá de— qué límites, cómo seguir adelante: esas son las preguntas que se hace la lectura, detenida a cada palabra y empujada con vértigo hacia la palabra siguiente. El lector no se puede fiar de la espontaneidad educada —mal— que respondería a esas cuestiones o las rechazaría por imposibles, porque la respuesta o la negativa cerrada ya pertenecerían al repertorio referencial al uso, por lo menos, desde hace dos siglos (leyendo a Ullán, se diría que no ha existido el romanticismo). Quien lea tiene que abrir camino a las palabras para que lleguen adonde ninguna otra ha penetrado, a esa tierra que no sabíamos que existiera y que la gota de agua recién caída hace visible y plagada de semillas propias. Ese es el descubrimiento placentero de esta «cruda palabra libre» (pág. 63) que «fluye sin más ni más: fluye sin cauce» (pág. 72).

Placer de leer: no de sacar de la trastienda los modelos o los moldes que, aplicados a la página, resulten bien rellenos, o en todo caso no muy forzados, y confirmen así la estabilidad de ese mundo tan real que constituye la visión del mundo. Placer instantáneo de penetrar en un texto que, antes de la primera palabra no tenía y, después de la última, no tendrá correspondencia con los andamiajes de signos y de imágenes que nos mantienen medianamente de pie y nos permiten eso que exageradamente llamamos sobrevivir. Placer insólito: leer más hacia adentro que hacia delante, ver cómo las palabras parten de aquí para llegar aquí, decididas a inventar el espacio de donde parte y a donde van.

Ullán nos ofrece un «arreglo de cuentas» con la imagen, tanto con la falsamente valedera por mil palabras como con la «estrafalaria imagen fija que tienen las imágenes palpables de las escurridizas palabras» (pág. 63). La imagen lírica que teme la fugacidad es la que se refugia en el redil del tópico, dispensador de cobijo y de bozal: esa es la única imagen vencible por la llamada cultura de la —otra— imagen. Las imágenes de Ullán, escasísimas y disparadas como «flechas que se clavan en el sí» (pág. 159), no compiten con iconografía alguna, no son «palpables», sino rotundamente literarias. Léase el poema «Tardes de lluvia» (pág. 73):

La otra orilla del humo, más transparente.
El rayo.
La penumbra del beso. Un bolero.

El tintineo de las despedidas.
La cruda plenitud, deuda del tacto,
que no se queja de memoria al ver.
La resaca sin culpa. (¿Será culpa del sueño?)
El instante del trueno.
El padre.
La ironía.
La pistola.

Véase cómo las palabras se relacionan sin formar imágenes, reducidas a su desnudez señaladora pero subrayadas en conjunto por la solidez de las conexiones que se forman desde el meollo de cada significado —la connotación y la denotación son un mismo fenómeno, no una estrategia de doble filo—, de manera que entre las palabras se establezcan intervalos inesperados y brillantes (como en una pieza para instrumento solo de Juan Sebastián Bach). La atmósfera del poema —emotiva, irremediable, funeral— queda filmada por una cámara aparentemente fría pero hipersensible que nos hace ver el interior y el exterior de las cosas —*nouveau roman*— al mismo nivel dramático. Las rimas del comienzo resultan, mucho más que «naturales», rituales, y desaparecen cuando el desarrollo del guión requiere otros recursos (la enumeración zigzagueante, la cita modificada, la pincelada narrativa). Lo importante, como decía Tristán Tzara, es que cada palabra rime consigo misma —lo que no excluye, sino más bien añade, exigencia, al hecho de que rime con otras—, y en esta poesía las palabras aparecen sobre todo autoconvencidas de estar ahí y no en otro lugar del poema ni de la mente del lector: «naturaleza contemplable: obra» (pág. 159).

Ocurre igual con el verso, que, tenga las sílabas que tenga, siempre parece medido, dentro de sus medidas propias y no de las que *debiera* tener o de la indecisión métrica impuesta por el no-sé-por-qué-pero-ahí-debe-acabar el verso. En especial, obsérvese la consistencia de los endecasílabos, pletóricos de savia barroco-castellana: «el lodo en su furor de hueso altivo» (pág. 77), «óseo abandono en el rincón sin nido» (pág. 162), a veces verdaderos poemas uni-versales: «escarba en paz, adormecida mano» (pág. 163), «tiznados besos, abrasadas muecas» (pág. 166). Y la ruptura de la regularidad métrica es un elemento más, que cuenta entre los otros, y a su mismo nivel:

Creo en la claridad, oscurecida
sólo por el olvido de tu cuerpo
presente
en letra a ciegas de cantables rosas
perennes
por más que digan. (pág. 36)

Por más que se recurra a la excusa de la oscuridad para no leer esta poesía, ella sigue buscando su claridad. Véase el poema II de «Contratiempos» (pág. 158), que dice así:

Por algo ascienda lo que al tiempo mata,
doble mirada.
(Y, en la llama,
la estela
del ojo).

★

Por algo gire lo que al tiempo ciega,
nueva mirada,
pues, de todas las formas, todas
quisieran verse con igual ternura
desdibujadas.

Las resonancias de las páginas inmediatamente anteriores a ésta y las pautas marcadas al margen —José María Sicilia, «Al aire de su vuelo III», Sanlúcar— no son suficientes: el poema obliga a mirar hacia dentro de él sin miedo al vacío ni a lo que en el vacío pueda aparecer: treinta segundos —el tiempo de leerlo— abiertos en la memoria por la correspondencia sugerente de las palabras, treinta segundos de intemperie llena de autonomía verbal concretada en «esa palpitación escueta de lo que emerge por su cuenta y riesgo» (pág. 111).

¿Hermetismo? Lo supuestamente hermético está tanto en el texto que propone el poeta como en la mente del lector: hay lectores tan herméticos que sólo pueden leer a simbolistas de manual. No hay poeta serio que sea hermético por voluntad propia, por gusto de esconderse o por eludir responsabilidades. La poesía no tiene por qué ser clara u oscura; no son ésas las coordenadas entre las que discurre. La poesía, enemiga de la confusión, se abalanza directamente contra la sien del caos ideologizado que quiere monopolizar y usufructuar toda la fuerza del lenguaje. Ya está dicho y repetido: desde aquel «Sed oscuros, poetas» de Diderot —lejano, sí, pero no del todo descontextualizado— hasta esta puntualización de Saint-John Perse: «La oscuridad que se le reprocha a la poesía no proviene de su propia naturale-

za, que es esclarecedora, sino de la noche misma que explora, y que debe explorar: la del alma misma y el misterio en que está sumergido el ser humano».

El problema es que la poesía exploradora de los misterios en que se edifica o se hunde nuestra concepción del mundo, cuando se presenta ante el lector de manera inusual, pone en duda los esquemas receptivos y siembra la sospecha de que el autor nos está dando más oscurecimiento artificial que complejidad inevitable y combatida. Sólo cuando el lector tiene el oído, más que acostumbrado, *liberado* por la poesía que a lo largo de los siglos ha ido cimentando nuestra cultura literaria, puede detectar si se encuentra ante una propuesta arriesgada o ante una maniobra estratégica de la inseguridad expresiva.

Los textos más introvertidos del último libro de Ullán dan la clara sensación de estar seguros de sí mismos: si nos parece que no emiten señales habituales es porque están debatiéndose con ellas para hacerlas distintas, más exigentes, más rigurosas y a la postre más explícitas en un orden particular: ése es el espectáculo *significativo* que nos ofrecen. No nos vale el recurso al objeto ajeno —cuadro, obra literaria, personaje— para justificar la dificultad de interpretación: si las palabras no nos llegan por sí mismas no es justo prestarles una ayuda que ellas no desean. Las palabras o las formas gráficas: véase el soneto de ideogramas intraducibles de la página 42, un hallazgo que merecería ser inventariado por la preceptiva renacentista.

El lector está muy acostumbrado —por el crítico y por el profesor, pero también por el poeta «comunicativo»— a que lo no directamente interpretable *tenga que ser*, o bien muy difícil de comprender y, por lo tanto, elitista e inasequible, si no despreciable por inútil, es decir, por poco rentable mentalmente, o bien fallido, quién sabe si falso; en cualquier caso, no va con él. Pero, como el poeta está siempre recomenzando a escribir, reaprendiendo a escribir, el lector debería adoptar la postura independiente de practicar un continuo aprendizaje. No es posible tampoco leer partiendo de cero, sin ningún esquema previo, pero sólo el contacto directo de la lectura no devota, ni irremediable ya, con la poesía a la vanguardia de sí misma —y no de ningún otro *ismo*— puede rehacer el camino interpretativo tantas veces orientado hacia ninguna parte.

La poesía de Ullán tiene «su claridad: la del enigma que da la cara» (pág. 102). Todo lo contrario de la obviedad que se cubre de velos enigmáticos –simbolistas, románticos, manieristas en todo caso– para hacerse la insinuante, la «interesante». El lector que se interese por esta poesía tiene asegurada la aventura de mirar por una «ventana que da a una puerta» (pág. 115), a condición de que su lectura no sea una forma de confirmarse a sí mismo en posesión de su mundo, sino una actitud interrogante ante sí mismo y ante el mundo.

Pedro Provencio

Un viaje lírico de Luis García Montero

*the poet places himself before reality...
in order to create something else,*
Pedro Salinas

En los estudios sobre la poesía de Luis García Montero, este poeta se adscribe a dos corrientes: «la otra

sentimentalidad» y la «poesía de la experiencia». En la primera se defiende la importancia de la vivencia sentimental como configuración de la historia personal y colectiva¹. Es decir, el concepto de sentimiento penetra en el ámbito espiritual individual siendo compartido por todos a los que se ha comunicado tal estado afectivo. Y en la «poesía de la experiencia» se atiende más a la utilidad de la palabra poética como medio de conocimiento entre el individuo y la sociedad. En otras palabras, la reflexión poética se realiza a partir de un subjetivismo desacralizador que se identifica con el sentir de la comunidad².

La defensa de una poesía basada en una experiencia realista, como en el caso del poemario *Habitaciones separadas*³, presenta ciertas cuestiones teóricas. Las dos tendencias antes mencionadas —«la otra sentimentalidad» y la «poesía de la experiencia»— podrían agruparse bajo el término «realismo», entendiendo por éste una especie de transubstanciación poética de la realidad que se produce, según Menéndez Pidal, «tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprehensible, sin practicar en ellas una abundante poda, destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones en sustitución de lo eliminado»⁴. El poema es, entre otras cosas, expresión humana que surge de la tensión entre un hablante sobre un oyente. Y tiene una existencia que se sitúa entre el poeta y el lector constituyendo una «realidad que no es simplemente realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema, o de la experiencia del lector o del escritor como lector»⁵. Ni la condición material del poema, ni incluso la participación del lector legitiman,

¹ La otra sentimentalidad, de Javier Egea, Alvaro Salvador y Luis García Montero, Granada: Editorial Don Quijote, 1983.

² Sobre este punto véase el artículo de García Montero. «Los poetas y la realidad». Diario 16, *Culturas*, 15.XII. 1993, p. V y «La musa y el itinerario de sus viajes», primer capítulo, de Poesía, cuartel de invierno, Madrid: Hiperión, 1988.

³ Citamos por *Habitaciones separadas* (Madrid: Visor, 1994). Las páginas entre paréntesis remitirán a esta edición.

⁴ Ramón Menéndez Pidal, «Caracteres primordiales de la literatura española» en su *Historia*, II, Madrid: Minotauro, 1957, p. 32.

⁵ T.S. Eliot, *Función de la poesía y de la crítica*, Barcelona: Seix Barral, 1955, p. 44.

pues, la realidad del poema, ya que éste podría existir en la memoria de su autor. El poeta crea desde su situación personal e histórica, llevando a la poesía una adhesión vital que le hace común al sentir de sus oyentes, y al configurar en el poema su experiencia la transforma en lenguaje, es decir, en otra experiencia, pues el poema no existe como subjetividad, sino como lenguaje.

Al defender una poética de la experiencia, tanto teóricamente como en sus versos, García Montero está valorando los detalles concretos, incidentales, de la realidad, pero no incidentales en la acepción normal de este término, sino más bien como señala Barthes, «ilusiones referenciales». Pues lo real connota, y la ausencia de los significados es lo que produce, según este crítico francés, «el efecto de lo real»⁶. Desde la dimensión denotativa (referencial), la cual nunca desaparece, surge la implicación connotativa (emotiva). En líneas generales, la poética del poeta granadino se basa en una especie de rebelión del lenguaje consagrado, potenciando, a partir de la experiencia, la vida afectiva. El poema, como vamos a comprobar, partiendo de lo cotidiano y trivial, inventa otra realidad, realidad inventada o imaginada, que es también una manera de hablar de lo real.

El desplazamiento es la acción de la poesía, ya que el poema constituye una salida o búsqueda de la «otredad», es decir, de la concreta convivencia con el otro para lo cual hay que sentir la peculiar realidad del propio «yo». «Las razones del viajero», poema con el que se abre *Habitaciones separadas*, nos remite al caminante que, desde su frustrante presente o incierto futuro, busca no sólo las razones del desencanto provocado por el fracaso del proyecto histórico iniciado con la transición, sino su identidad afectiva. El sujeto lírico huye de su alienación presente refugiándose en el pasado aún a sabiendas de que su problemática sentimental e histórica ha de ser resuelta en el pasado. El conflicto trágico de la existencia personal conduce al aislamiento como paso previo para alcanzar la realidad total con el mundo, o yo común:

Sabe que le resulta necesario
aprender a vivir en otra edad,
en otro amor,
en otro tiempo.
Tiempo de habitaciones separadas (p. 12)

El tema de la insatisfacción e inquietud del viajero después de la jornada se reitera en el poema narrativo «Los viajes», composición en que el tiempo de la rememoración aparece siempre ligado a un espacio, a lugares en los que el sujeto lírico estuvo o vivió. La evocación y la nostalgia son sustituidas por la necesidad de un camino, imagen de la vida, que es moción con sed de futuro. El caminante emprende, a veces; más que una búsqueda; una huida de sí, pero la soledad del hotel («Habitación 219») lo enfrenta a su vacío («Sus armarios no tienen equipaje») con una mirada que supone una actitud pasiva y analítica de extrañamiento intelectual y sentimental:

y la cama vacía está dispuesta
para que el derrotado
mire a su alrededor, se sienta, se desvista
y se tumbe a esperar,
a navegar la noche
embarcado en sus propios pensamientos,
cuando el mundo no sea
sino ruido de paso y de voces,
al otro lado de la puerta,
en el pasillo de un hotel (p. 34)

La congoja de no poder superar su soledad para integrarse en el mundo la expresa el sujeto lírico ahondando en el tiempo interno y en la dimensión onírica. Pero el sueño como trayecto fantástico, más que sobreponerse a la doliente realidad («Primer día de vacaciones»), provoca la visión de la muerte en el mar. Y este angustioso destino se equipara al proceso de la creación poética que, como el mar, constituye un estado transitorio lleno de incertidumbre sobre un enigmático futuro:

solitario y perdido en el crepúsculo,
me adentraba en el mar
sintiendo la inquietud que me conmueve
al adentrarme en un poema
o en una noche larga de amor desconocido (p. 35)

En el monólogo dramático «El insomnio de Jovellanos», el cautivo sueña en el castillo de Bellver frente a un mar lleno de expectativas y, en especial, con esa libertad que le ha sido usurpada. Desde el refugio y soledad de la isla mallorquina, este gran reformador y euro-

⁶ Roland Barthes, «L'Effect de réel», *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89.

peo del siglo XVIII se debate entre el dolor de una patria oscurantista y la posibilidad de cambio simbolizada por el mar como agente positivo de transformación:

Unos van hacia España,
reino de las hogueras y las supersticiones,
pasado sin futuro
que duele todavía en manos del presente
.....
Y el mar sigue moviéndose. Yo busco
.....
pero cierro los ojos y el mar sigue moviéndose
y con él mi deseo
y puedo imaginarme
mi libertad, las costas del Cantábrico (pp. 73-74)

El trabajo creador, poético, requiere la síntesis del consciente y el inconsciente. Y de aquí la importancia que el viaje interno, como una de las vías de conocimiento e integración del ser, tiene en *Habitaciones separadas*. En el trayecto onírico permanece la capacidad contradictoria del poeta, su disponibilidad múltiple a todas las dimensiones de lo real e irreal, como vemos en el poema «El lector». Estos versos nos remiten, una vez más, a la soledad de un sujeto lírico que, partiendo de la visión de una realidad vulgar, desvalorizada («burocráticos hombres con cartera»; «la vida rutinaria», p. 69), penetra desde su conciencia («Desde el balcón», «ventana», p. 69) en el entorno («el coro de las madres y de las bicicletas, /un músico ambulante», p. 69) y en la virtualidad del inconsciente («Descenderá la noche», p. 69) para transformar la realidad con la imaginación haciendo asequible lo misterioso y posibilitando todo tipo de metamorfosis:

veré cruzar extrañas siluetas,
un loco en su caballo
.....
burocráticos seres con cartera
que esconden en su vida rutinaria
un estrangulador,
un resistente
de guerras y ciudades sometidas
o tal vez un poeta (p. 70)

La dependencia del receptor (lector real y no ficticio o narratario) que es el propio autor, primer lector de la obra, se evidencia en la última estrofa en la que aparece la inquietante figura de ese lector que da título al poema y que comparte con el sujeto lírico una común desazón:

En mitad de la plaza hay alguien que vuelve
y levanta los ojos
para buscar la luz en mi ventana,
el faro de la noche y sus fantasmas. (p. 70)

En *Habitaciones separadas*, el tiempo, siempre relacionado con el movimiento, se percibe como el horizonte del ser, y pasado, futuro y presente se configuran como memoria, espera y atención. Este modo de temporalidad se nos revela en «El despertar del nómada», poema en que el errante y solitario viajero se cuestiona, al romper el día, su inquietante destino. A través de la memoria de las vivencias pasadas («Poco a poco recuerdo situaciones, /palabras,/desafíos.») va surgiendo una luz de esperanza que se asocia con el despuntar de la nueva jornada. Y en el acto cognoscitivo asociado a la evocación entra en funcionamiento la dimensión imaginativa. El contacto e identificación con los fenómenos de la naturaleza («Yo amanezco de pronto»; «El sol, que lo ve todo, me comprende») proyecta una nota de optimismo a la desvalorizada realidad que rodea al angustiado viajero:

Y cuando el coche parte la mañana
con la respiración de un animal en celo,
tiene una sonrisa para mí
la luz de marzo,
los cristales rotos,
la humilde soledad del horizonte (p. 68).

El viaje al pasado, ese itinerario por la memoria voluntaria e involuntaria, en el que el sujeto lírico trata de encontrarse, se realiza desde la perspectiva del presente en el poema «Fotografías veladas de la lluvia». Pero la memoria es vaga, se confunde con el presente y engaña por el olvido. Del paso de las estaciones, permanece, en esta rememoración del sujeto lírico, el recuerdo del verano, recuerdo que persiste quizá por ser la estación en que la cotidianeidad queda momentáneamente suspendida para dejar salir a la superficie los fantasmas privados:

Del verano se sale igual que de un recuerdo.
Nunca lo detenemos
en sus noches crueles de calor,
ni se queda en nosotros
la insistencia quemada de las calles,
los fantasmas eróticos
..... (p. 16)

El poema se cierra con una reflexión sobre el carácter irreversible del tiempo, muerte que el sujeto lírico sólo puede contrarrestar con la experiencia del amor pasado, porque la memoria, como el amor, crece con el tiempo:

Nos duele envejecer, pero resulta
más difícil aún
comprender que se ama solamente
aquello que envejece. (p. 18)

El tema del tiempo, como duración limitada y siempre cambiante de los seres, se revela también en «Los espejos». En este poema, el viajero del hotel reflexiona sobre la imagen real de su «yo» («Los espejos del hotel nunca perdonan») tan distinta de la mirada reflejada en el espejo de casa («la luz de los espejos familiares se apiada de nosotros»). Porque en el hogar, el espejo oculta y disfraza el «yo» del sujeto lírico, y en la soledad del hotel la lámina le revela, en una imagen no deformada, no sólo el inexorable paso del tiempo, sino la imagen profunda de su verdadero ser. La mirada, que antes fue barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante, se ha convertido en fuente de conocimiento, en instrumento que le descubre la profundidad del alma:

Pero quien mira al fondo de sus ojos
ve las grietas del tiempo, las arañas
de un pasado que surge de improviso
en mañanas de hotel y nos ofende. (p. 31)

En «Poética», composición que cierra el poemario *Habitaciones separadas*, el espacio físico no es descrito, sino que se desarrolla en la conciencia del hablante poético («Río seco, silencio/que bordea la puerta de mi casa»). La realidad se percibe desde la seguridad del pre-

sente por un sujeto lírico que contempla, desde una conciencia enajenada, un mundo vacío y caótico que sólo la palabra poética puede salvar: «mundos sin nombre, /vida que se confunde con la muerte». El ansia de vida frente a la esterilidad del presente se resuelve por un retorno a un contradictorio y paradójico pasado, síntesis del flujo duracional y el tiempo estático y fijo del dato concreto. Pero el tiempo de la reminiscencia no se puede recuperar jamás como ha sido sentido. Y sólo la fantasía creadora del poeta, más que la conciencia retrospectiva, puede dar esperanza sobre un futuro sereno y, a la vez, inquietante:

rostros que persiguen en el agua,
buscando un tiempo vivo y detenido,
una memoria
en la que sujetarse.

Yo no le debo besos,
pero quise deberle este poema. (p. 77).

En su itinerario poético, el sujeto lírico de *Habitaciones separadas* no quiere anclarse en el pasado y sólo mediante la interpretación afectiva de éste el hombre, que es cambio, historia, podrá enfrentarse al futuro. En sus versos, García Montero parte siempre de una realidad concreta para conocerla en profundidad y llegar a penetrar esos secretos que escapan a la inmediatez. Poesía, pues, realista, en tanto se basa en la captación intuitiva por parte del poeta, de las experiencias de su realidad personal e histórica. El poeta es siempre un impenitente viajero, siempre haciéndose, como el poema, y siempre por hacer. Y el viaje constituye la imagen objetiva del tiempo vital que progresa hacia su vivir.

José Ortega

LETRA

INTERNACIONAL

NUMERO 39 (Julio-Agosto 1995)

JORGE WAGENSBERG: El método científico como idea para la convivencia

RICHARD C. LEWONTIN: El sueño del genoma humano

JEAN BAUDRILLARD: Ilusión y desilusión estética

FERNANDO SAVATER: Cómo narrar la aventura

ANTONIN J. LIEHM: Una política cultural para Europa

UN MUNDO VELOZ

PAUL VIRILIO: Dromología: la lógica de la carrera

NONI BENEGAS: Teoría de la velocidad

PAUL VIRILIO: Política de la desaparición

SERGIO OLIVARI: Interfaz acelerado

MARIO MERLINO: Como alma que lleva el diablo

WILHELM KLAUSER: Yamanote o la vida en el presente

SILVIA TUBERT: Inconsciente y velocidad retórica

CLAUDIA GIANETTI: Tres máscaras del tiempo

MIGUEL RUBIO: Elogio de la lentitud

CLAUDE FISCHLER: Fast Food

ROSA PEREDA: Venecia: la Bienal de la ira

RAUL GUERRA GARRIDO: La dulce mirada de Tom

JOSÉ RAMON RIPOLL: Poemas

LOS LIBROS: Pedro Zarraluki (Alfredo Bryce Echenique), Lourdes Ortiz

(Milan Kundera), Elvira Huelbes (Mariano Antolín Rato),

José María de Quinto (Ignacio Aldecoa), Rafael García Alonso

(Peter Sloterdijk), Ramón Irigoyen (Roger Wolfe),

Juan Antonio Rodríguez Tous (Eugenio Trías)

CORRESPONDENCIA: Victoria Combalía, Jacobo Cortines, Román Gubern,
Santiago Kovadloff, Rosa Pereda, Ignacio Macua Roy

Suscripción 6 números:

España:

Europa:

América:

3.600 ptas.

correo ordinario 4.150 ptas.

correo aéreo 6.200 ptas.

correo aéreo 7.500 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:

Monte Esquinza, 30 - 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid

El Urogallo

Una revista a repasar

Complete su colección

Disponemos de ejemplares de todos los números atrasados

Precio especial 400 Ptas. cada uno

N.º 57

José Hierro — Václav Havel — Milan Kundera
— Claudio Magris — Edgar Lee Masters

N.º 58

Antonio Muñoz Molina — Nina Berberova
— Cuaderno Miles Davis — Ernst Jünger

N.º 59

Cuaderno Miguel Espinosa — Adolfo Bioy
Casares — La casa de Wittgenstein — Paul
Celan

N.º 60

Pablo Palazuelo — Especial Feria del Libro
— Alfonso Costafreda — Javier Muguerza

N.º 61

William Faulkner — Val del Omar — Especial
Liber — Giorgio Pressburger

N.º 62-63

Claudio Rodríguez — Literatura y Calor:
García Hortalano, Faulkner, Ondaatje, T. E.
Lawrence, Gracq — Valery Larbaud

N.º 64-65

Especial Feria de Frankfurt con panorámicas
sobre el estado de la literatura en España. 57
libros y sus autores. Índice de autores españoles

N.º 66

Poemas de Stalin — Cartas de Bulgakov,
Pasternak, Zamyatin — Benjamín Jamés
— Rimbaud por René Char

N.º 67

Entrevista con Lévi-Strauss — Teatro: Pinter,
Barnes, Gombrowicz — Jacob Böhme
— Poemas de Lee Masters

N.º 68-69

Escritores y artistas — En torno a Steiner
— Joseph Conrad — Medardo Fraile

N.º 70

Entrevista con Gisèle Freund
— Correspondencia Falubert-Turgenev
— Karl Kraus

N.º 71

Entrevista con Tâpies — Correspondencia
Salinas-Guillén — Caballero Bonald
— Gamoneda — Relato de Ingeborg
Bachmann

N.º 72

Entrevista con Lucía Graves — Alejandra
Pizarnik, poesía — Bohumil Hrabal:
El bárbaro tierno — Inédito de
Robert Músil

N.º 73

Especial Miguel Delibes: Amplio dossier
sobre la vida y obra del autor — Feria
del Libro: Panorama actual
de la edición española

Información y pedidos:

Carretas, 12, 5.º - 5

28012 MADRID

Teléf.: 532 62 82

Fax: 531 01 03

Suscripción 12 números:

España: 5.400 ptas.

Extranjero, por superficie 6.600 ptas.

Europa, por avión 8.800 ptas.

Resto del mundo, por avión 11.000 ptas.

CUADERNOS AMERICANOS

43

NUEVA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO, 1994

DESDE EL MIRADOR DE CUADERNOS AMERICANOS

Leopoldo Zea. Chiapas, yunque de México para Latinoamérica
Andrés Medina. La etnografía y la cuestión étnico-nacional en nuestra América

Ricardo Meigar Bao. Las utopías indígenas y la posmodernidad en América Latina

Silvia Soriano Hernández. Aportes sobre el mestizaje de esclavos africanos en Chiapas colonial

EUROPA: INTEGRACIÓN Y DESINTEGRACIÓN

Sociedad Europea de Cultura. Convocatoria a la XXI Asamblea

Norberto Bobbio. El hombre de cultura ante la historia

Dragan Nedeljković. Carta desde Yugoslavia

Arrigo Levi. Instituciones y política de la cultura

Edgar Morin. El desafío de la globalidad

Damaskinos Papandréou. Falsa incompatibilidad entre lo particular y lo universal

Giovanni Stiffoni. La amenaza del nacionalismo y la necesidad de superar la crisis de la cultura y definir nuevamente su papel
Slobodan Vitanovic. La política de cultura y las transformaciones en el mundo actual

Leopoldo Zea. Integración y desintegración mundial y la política de la cultura

Michelle Geremek. Entrega del premio internacional de la Sociedad Europea de Cultura

Bronislaw Geremek. Reflexiones en torno a la política de la cultura

Sociedad Europea de Cultura. Resumen y documento final

CLAVES LATINOAMERICANAS DE LA CRÍTICA Y LA CREACIÓN. HOMENAJE MÚLTIPLE

Paulette Dieterlen. Ibarguengoitia, Rama, Scorza, Traba
Valquiria Wey. Ángel Rama y la interpretación de la literatura latinoamericana

Françoise Pérus. A diez años de la muerte de Ángel Rama

Ana Rosa Damenella. Homenaje múltiple: Ibarguengoitia, Rama, Scorza y Traba

Tomás Escajadillo O'Connor. Proyección literaria de Manuel Scorza

RESEÑAS

Luciana Stegagno Picchio. Filosofía latinoamericana

INDICE GENERAL 1993

CUADERNOS AMERICANOS

Revista dedicada a la discusión de temas de y sobre América Latina

Solicitud de suscripción/Subscription order

Adjunto cheque o giro bancario núm./Enclosed check or money order nº. _____

Por la cantidad de/Amount: \$ _____

a nombre de Cuadernos Americanos, importe de mi/made out to Cuadernos Americanos for my

☐ Suscripción/Subscription

☐ Renovación/Renewal

Nombre/Name _____

Dirección/Address _____

Ciudad/City _____ Código Postal/Zip Code _____

País/Country _____ Estado/State _____

Precio por año (6 números)/Price per year (6 numbers)

México:.....N\$ 105.00

Otros países/Other countries.....\$125.00 DLS. (Tarifa única)

Redacción y Administración: P.B. Torre I de Humanidades, Ciudad Universitaria

04510, México, DF.

Tel. 622-1903; FAX 616-2515

Giros: Apartado Postal 965 México 1, DF.

DBZ



Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: **Octavio Paz**

**Desde hace 15 años la mejor revista de
literatura y crítica de América Latina**

SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO A PARTIR DEL MES DE
EUROPA: 85 US DÓLARES

DE 199 .

Nombre

Calle

C.P.

Ciudad y país

Cheque o giro bancario Número a nombre de Editorial Vuelta SA de CV

PRESIDENTE CARRANZA 210, COYOACÁN, C.P. 04000, MÉXICO, D.F.

TELÉFONOS: 554 8980, 554 9562. FAX: 658 0074



Director General: **Miguel de la Madrid**
CASA MATRIZ: (Nuevo edificio): Avd. Picacho Ajusco, 227,
Col. Bosques del Pedregal, 14200 México D.F.

60 ANIVERSARIO

FCE - ESPAÑA: Arturo Azuela, Director Gerente
Via de los Poblados, s/n. Indubuilding-Goico, 4-15. 28033 Madrid
Tels: 763 28 00 / 763 27 66 / 763 50 44. Fax: 763 51 33

1934 - 1994

SUBSIDIARIAS: ARGENTINA • VENEZUELA • COLOMBIA • ESTADOS UNIDOS • PERU • CHILE • BRASIL

ANTOLOGÍAS DE TEATRO IBEROAMERICANO

Mexicano 🐾 Venezolano 🐾 Español 🐾 Cubano 🐾 Chileno 🐾 Uruguayo 🐾 Argentino 🐾 Colombiano

BIBLIOTECA PREMIOS CERVANTES

Loynaz, D.M. Poemas Escogidos
Zambrano, M. Filosofía y Poesía

Rosales, L. Diario de una Resurrección
Paz, O. Libertad bajo palabra

Carpentier, A. El Arpa y la Sombra
Delibes, M. Un cazador que escribe

COLECCIÓN ARCHIVOS

Asturias, M.A.
El Árbol de la Cruz

Fernández, M.
Museo de la Novela de la Eterna

Quiroga, H.
Todos los Cuentos

Sarmiento, D.F.
Viajes

Pessoa, F.
Mensagem

NOVEDADES

Albertoni, E.A.
Gaetano Mosca y la
formación del elitismo
político contemporáneo
Anadón, J.
Ruptura de la conciencia
hispanoamericana.
Blanchot, M.
De Kafka a Kafka.

Bobbio, N.
Thomas Hobbes
Boon, J.A.
Otras tribus,
otros escribas
Dianoia
Anuario de Filosofía.
XXXVIII. 1992

Frank, J.
Dostoievski. La secuela de la
liberación. 1860-1865
Furtado, C.
Brasil. La construcción
interrumpida
Gurméndez, C.
Crítica de
la pasión pura (II)

Jakobson, R.
Arte verbal, signo verbal,
tiempo verbal
Leonard, I.A.
Viajeros por la América
Latina colonial
Lessing, D.
Las cárceles elegidas

Reyes, A.
Obras completas.
Vol. XXV.
Ripalda, J.M.
Comentario
a la Filosofía
del Espíritu de Hegel.
Waters, F.
El libro de los hopis

PROGRAMA ESPECIAL DE REIMPRESIONES

Auerbach, H.
Mimesis: la realidad
en la literatura
Bachelard, G.
El agua y los sueños
Bachelard, G.
La poética del espacio
Beguin, A.
El alma romántica
y el sueño
Borges, J.L.
Siete noches

Braudel, F.
El Mediterráneo
y el mundo mediterráneo
en la época de Felipe II.
2 vols.
Cassirer, E.
Kant, vida y doctrina
Cassirer, E.
Filosofía de la ilustración
Dario, R.
Poesías completas
Dumezil, G.
Del mito a la novela

Elias, N.
El proceso
de la civilización
Elias, N.
La sociedad cortesana
Frazer, J.C.
La rama dorada
Frazer, J.C.
El folklore en el
Antiguo Testamento
Gurméndez, C.
Teoría de los sentimientos

Hannerz, U.
Exploración de la ciudad
Heidegger, M.
Arte y poesía
Kristeller, P.
El pensamiento
renacentista y sus fuentes
Mills, C.W.
La imaginación
sociológica
Millares Carlo, A.
Introducción a la historia
del libro y de las bibliotecas

Tagliavini, A.C.
Orígenes de las lenguas
neolatinas
*Wasson, R.G.; Hofman, A.
y Ruck, C.A.*
El camino a Eleusis.
Una solución al enigma
de los misterios
Weber, M.
Economía y sociedad
Zambrano, M.
El hombre y lo divino

TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN

Bernand, C.
Días aciagos para
Paucah Guaman
(crónica de un cacique
en tiempos del Inca
Huayna Capac)
Bizzio, S.
El son del África

Gutierrez, R.A.
Cuando Jesús llegó,
las madres del maíz
se fueron.
Matrimonio, sexualidad
y poder en Nuevo México,
1500-1846

Huacuja, M.G.
El viaje más largo
Krassoievitch, M.
Psicoterapia geriátrica
Jaspers, K.
Psicopatología general

Margadant, G.
El derecho japonés actual
Martinez Assad, C.
Los rebeldes vencidos.
Cedillo contra el Estado
cardenista

Miño Grijalva, M.
La protoindustria colonial
hispanoamericana
Paz, O.
Itinerario
Turrent, L.
La conquista musical
de México

De nuevo al servicio del lector

LIBRERÍA MÉXICO

Fernando el Católico, 86. 28015 MADRID. Tel. Gerencia: 543 29 60. Tel. Librería: 543 29 04 Fax: 549 86 52



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james
buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio
çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel •
georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur
• mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques
derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

S U P L E M E N T O S

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento

ANTHROPOS

Formato: 20 x 27 cm

Periodicidad: mensual

(12 números al año + 1 extraord.)

Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)

Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)..... 7.295 Pta.

EXTRANJERO

Via ordinaria 8.900 Pta.

Por avión:

Europa 9.500 Pta.

América 11.000 Pta.

África 11.300 Pta.

Asia 12.500 Pta.

Oceanía 12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm

Periodicidad: 6 números al año

Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %) 7.388 Pta.

EXTRANJERO

Via ordinaria 8.950 Pta.

Por avión:

Europa 9.450 Pta.

América 10.750 Pta.

África 11.050 Pta.

Asia 12.350 Pta.

Oceanía 12.450 Pta.

Agrupaciones n.ºs anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.ºs 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.

Grupo n.ºs 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

Apartado 387

08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)

Tel.: (93) 674 60 04

La balsa de la Medusa

Número 34

1995

REVISTA TRIMESTRAL

W. Benjamin, *El circo de Ramón*. J. M. Marinas, *Paisaje primitivo del consumo*. J. M. González García, *Los riesgos de la autenticidad*. O. Mandelstam, *Del «Coloquio sobre Dante»*. V. Bozal, *El cubismo bien temperado*. J. Á. López Manzanares, *Ortega entre las «fieras»*. I. Á. Puente, *La imagen del movimiento: Danza fotografiada*. Notas: E. de Diego, *Que el Papa viene a verte*. A. de Prada García, *De lenguaje y poder: sacerdotes y letrados*. Libros: J. L. Molinonuevo, *Naufragio con historiador*. J. I. Velázquez, *Aragón: El estilo de la subversión*. G. Volland, *Ocasiones perdidas: Las pinturas de pequeño formato de Goya*.

Edita Visor Dis., S. A.

Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.

Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.

Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

**Dirigida por Juan Maestre Alfonso,
con la colaboración de AIETI**

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de Aníbal Iturrieta y Eva García Román 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JOSE MARTI Edición, selección y notas de María Luisa Laviana Cuetos 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de Milda Rivarola y Pedro Planas 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de Juan Marchena 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de Juan Maestre 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de Justina Saravia 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



**Colección Antología del pensamiento político,
social y económico de América Latina**

**Dirigida por Juan Maestre Alfonso,
con la colaboración de AIETI**

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAUL PREBISCH Edición de Francisco Alburquerque 1989. 164 páginas. Rústica.	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de Nieves Pinillos 1989. 160 páginas. Rústica.	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCION MEJICANA Edición de Margarita Meneans Bornemann Prólogo de Juan Maestre 1990. 120 páginas. Rústica.	1.900	2.014
10. TEOLOGIA DE LA LIBERACION Edición de Juan José Tamayo 1990. 129 páginas. Rústica.	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de Aníbal Iturrleta 1990. 224 páginas. Rústica.	3.200	3.392
12. EUGENIO MARIA DE HOSTOS Edición de Angel López Cantos 1990. 184 páginas. Rústica.	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de Victoria Galvani 1990. 181 páginas. Rústica.		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica

Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID

Tel. 583 83 08



Homenaje a Julio Cortázar

Con ensayos de

Francisca Aguirre, Pablo del Barco, Manuel Benavides, José María Bermejo, Hortensia Campanella, Sara Castro Klaren, Manuel Cifo González, Ignacio Cobeta, Leonor Concevoy Cortés, Rafael Conte, Luis Alberto de Cuenca, Raúl Chavarri, Eugenio Chicano, María Z. Embeita, Enrique Estrázulas, Francisco Feito, Alejandro Gándara Sancho, Hugo Gaitto, Ana María Gazzolo, Samuel Gordon, Félix Grande, Jacinto Luis Guereña, Eduardo Haro Ibars, María Amparo Ibáñez Moltó, John Incledon, Arnoldo Liberman, José Agustín Mahieu,

Sabas Martín, Juan Antonio Masoliver Rodenas, Blas Matamoro, Mario Merlino, Carmen de Mora Valcárcel, Enriqueta Morilla, Miriam Najt, Juan Carlos Onetti, José Ortega, Mario Argentino Paoletti, Alejandro Paternain, Cristina Peri Rossi, Juan Quintana, Manuel Quiroga Clérigo, María Victoria Reyzaal, Jorge Rodríguez Padrón, Alvaro Salvador, José Alberto Santiago, Francisco Javier Satué, Jean Thiercelin, Antonio Urrutia, Angel Manuel Vázquez Bigi, Hernán Vidal y Saúl Yurkievich

Un volumen de 741 páginas

Dos mil quinientas pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



Homenaje a Juan Rulfo

Con ensayos de

Jorge Enrique Adoum, Isabel de Armas, Arturo Azuela, María Luisa Bastos, Liliana Befumo Boschi, Rosemarie Bollinger, Julio Calviño Iglesias, Roberto Cantu, Manuel Durán, Eduardo Galeano, José Manuel García Rey, José Carlos González Boixo, Hugo Gutiérrez Vega, Amalia Iniesta, Elvira Dolores Maison, Miguel Manrique, Sabas Martín, Blas Matamoro,

Mario Muñoz, Juan Carlos Onetti, José Ortega, Luis Ortega Galindo, Miriana Polic, Juan Octavio Prenz, Juan Quintana, Manuel Quiroga Clérigo, Augusto Roa Bastos, Pilar Rodríguez Alonso, Julio Rodríguez Luis, Jorge Rodríguez Padrón, Gonzalo Rojas, William Rowe, Amancio Sabugo Abril, Francisco Javier Satué y Pablo Sorozábal Serrano

Un volumen de 536 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción: teléfonos (91) 583 83 99 y 583 84 01



Homenaje a Ernesto Sábato

Con ensayos de

Francisca Aguirre, Jorge
Andrade, Salvador Bacarisse,
Jozef Bella, Mario Boero,
Rodolfo A. Borello, Ricardo
Campa, Carlos Catania, Héctor
Ciarlo, Raúl Chávarri, Angela
B. Dellepiane, Teodosio
Fernández, Marilyn
Frankenthaler, Albert Fuss,
Paul A. Georgescu, Félix

Grande, Arnolfo Líberman,
Juan Antonio Masoliver, Blas
Matamoro, Graciela Maturo,
Mario Merlino, Enriqueta
Morillas, Darie Novaceanu,
Alba Omil, José Ortega,
Francisco Pacurariu, Gemma
Roberts, Horacio Salas, Luis
Suñén, Paul Teodorescu y
Angel M. Vázquez Bigi

Un volumen de 939 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción: teléfonos (91) 583 83 99 y 583 84 01



Homenaje a Rubén Darío

Con ensayos de

Ginés de Albareda, Andrés Amorós,
Miguel Arteche, Alberto Baeza Flores,
Mariano Baquero Goyanes,
Carmen Bravo-Villasante, Salvador
Bueno, Jorge Campos, José Luis Cano,
Carmen Conde, Juan Carlos Curutchet,
Jaime Delgado, Guillermo Díaz-Plaja,
Gerardo Diego, Keith Ellis, Miguel
Enguïdanos, Donald F. Fogelquist, José
García Nieto, Ramón de Garciasol,
Ildefonso Manuel Gil, Obdulia

Guerrero, Ricardo Gullón, Carlos
D. Hamilton, José Hierro, María
Francisca de Jáuregui, Enrique Macaya
Lahmann, Carlos Martínez-Barbeito,
Carlos Martínez Rivas, Marina Mayoral,
Antonio Oliver Belmás, Fernando
Quiñones, Francisco Sánchez-Castañer,
Luis Sánchez Granjel, Raúl Silva
Castro, Federico Sopena, Rafael Soto,
José María Souvirón y Eduardo
Zepeda-Henríquez

Un volumen: 647 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Cuadernos Hispanoamericanos

BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don
 con residencia en
 calle de, núm. se suscribe a la
 Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de
 a partir del número, cuyo importe de se compromete
 a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

..... de de 199.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección:

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		<i>Pesetas</i>	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		<i>Correo ordinario</i>	<i>Correo aéreo</i>
		<i>\$ USA</i>	<i>\$ USA</i>
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Juan Ramón Jiménez

Cincuenta y tres poemas inéditos
del *Diario de un poeta recién casado*

Amaro González de Mesa

Iberoamérica: identidad y nombre

José Bernal Muñoz

El centenario del cine

Estuardo Núñez

La expedición Malaspina

Rafael García Alonso

Musil: un mundo sin formas